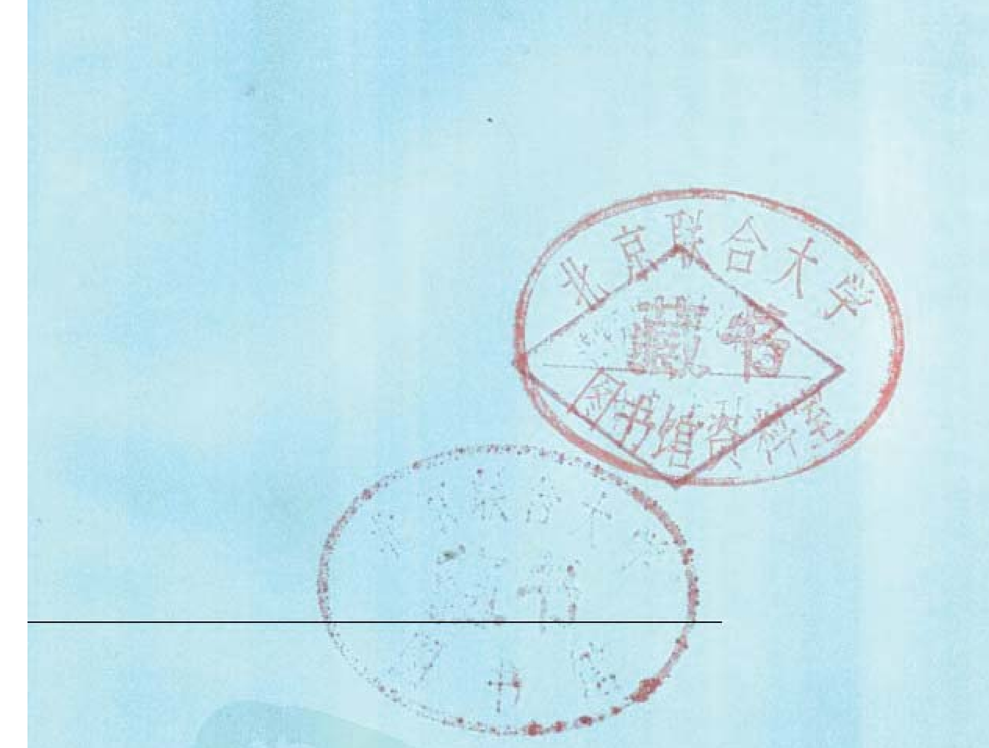


阅读行为



〔德〕 沃·伊瑟尔著
金惠敏 张云鹏
张 颖 易晓明 译

阅 读 行 为

〔德〕沃·伊瑟尔著

金惠敏 张云鹏 张 颖 易晓明译

责任编辑：林 琅

*

湖南文艺出版社出版、发行

（长沙市河西银盆南路67号）

湖南省新华书店经销 湖南省湘潭市彩印厂印刷

*

1991年4月第1版第1次印刷

开木：850×1168 1/32 印张：10.625 插页：2

字数：238,000 印数：1—1650

ISBN7—5404—0660—7

I·529 定价：4.90元

内容简介

这是一本接受美学学术著作。本书作者的独特贡献在于，他第一次从现象学角度全面、系统和发人深思地揭示了作品意义的生成过程——阅读行为——的本质和特点。书中对于本文结构的析理、阅读现象的说明、文学与现实关系的新解、重构读者人格的期望等，都是相当富于启迪性的。



目　　录

“文艺新学科建设丛书”总序

二十一世纪的跫跫足音在日益迫近：这是一个逼人进取、催人变革的时代。中国人在努力加速自己的步伐，争取与世界先进潮流同步进入那个比本世纪更加辉煌的时代。我们的社会生活，包括经济、政治和意识形态都正经历着由浅至深的历史变动。这场变动既借助于世界潮流的推动，也在影响着世界潮流的前进。

这又是一个人类文化财富迅猛增殖的时代，是精神和智慧高扬的时代。人的思维之树根植于丰腴的生活沃土之中，同时向外在宇宙和内在心灵两个方向伸展。众多的自然科学、社会科学和人文科学领域在彼此渗透、交叉和融合，互相补充，互相启迪，无数块新的学科园地在开拓中。

在这样一个世界和中国都日新月异的时代，文艺学这门以人类心灵的创造物和演进史为研究对象的科学，显得分外活跃，更新迅速，是自然的。我们在借鉴邻近的自然、社会、人文学科的思维成果时，找到观察文艺活动的新的审视点和坐标系，窥探到了过去未曾领悟到的东西。无数的文化遗产，从典雅的古典杰作到惊世骇俗的当代性探索，都焕发出了新的奇光异彩。科学的发展启示人们，要揭示文艺现象的本质和特征，如同其他学科一样，也必须不断更新研究方法和理论观念，填充那些急需补救的空白，培育那些幼稚的边缘课题。于是，我

们想到筹划“文艺新学科建设丛书”这样一项科学的和历史的责任。

所谓“文艺新学科”，是个尚带尝试性的设计蓝图。“新”，是指有别于我国过去惯常的文艺研究模式，试图吸收和融汇其他学科，诸如符号学、心理学、文化人类学、思维科学、语言学、系统论、信息论等领域的有用成果，或借鉴国外当代文论的观念与方式，对我国的文艺研究有所开拓、推动者。即使我们的努力耕耘由于历史和科学的更进一步发展而变成为陈旧，也是值得洒下血汗并额手称庆的，因为毕竟填补空白、连续环节是科学的必要程序。这项筚路蓝缕的工作，包括两个基本的方案：

一是翻译和介绍国外在开拓文艺研究新领域方面的著名与有代表性的论著，或文艺与其他学科交融而成的边缘研究方面的成功之作，是为“译文系列”（由湖南文艺出版社、中国文联出版公司出版），目的在打通国外文艺研究信息的渠道；

二是出版我国学者、尤其是中青年文艺研究者有开创性的、甚至是尝试性的研究成果，提倡自成学说，创建或补救我国所欠缺的文艺研究学科和课题，是为“论著系列”（由人民文学出版社、中国社科出版社出版），旨在提倡百花齐放，独立一家之言，鼓励开创性思路。

我们这套“文艺新学科建设丛书”的参与者主要是些中青年学者，其不成熟的一面，是难免的。我们期待着老一辈学者的指导和扶持，使这项美和科学的设计日臻完美。

“文艺新学科建设丛书”编委会

一九八六年春

中译者序

把这部晦涩的德国现象学著作译介给中国读书界，我们不敢奢望它会引起一场震动，颠覆根深蒂固的解读习俗，但相信，它会给古典阐释学以一个冲击，至少会洞开一扇户牖，透进些新鲜空气。在传统的中国文学和批评之间，推而广之，在作品和读者之间，横亘着一条莫名其妙的鸿沟：前者率性而发，缘情而作；而批评与读者则总是刨根究底：什么是作品的真正意义？它们固执地认定：意义就在本文之中。于是，自从有了《诗经》，便有了无休无止的意义探寻，皓首穷经而终不能穷尽！原因何在？是作者把作品的意义隐藏过深，需要社会历史批评的辨别，或精神分析的还原，或"新批评"的解剖？还是作品本身根本就不存在那种有待读者、批评家去发掘、展示的意义？回答这些尖锐的问题，即关于意义的诞生，便成为《阅读行为》一书的核心论题。

接受美学在东西方世界所卷起的旋风，导源于它对传统阐释规范的大胆抛弃：以前人们或者一味从作品自身发掘意义，或者侦探似地探测作者意图的密码，而今意义第一次被置于本文和读者的能动作用之中。早先人们也曾看到"仁者见仁，智

者见智"的现象，如鲁迅说过《红楼梦》在不同人眼中的不同面貌；十八世纪英国作家斯泰恩在《特里斯川·项狄》中就已要求读者参与作品的创造；萨特在《为谁而写作》中也明确指出："写作过程包含着与之辩证相关的阅读过程"，并断言："艺术只能为他人和通过他人而存在。"诚如伊瑟尔所说："这一阅读概念决非崭新的。"不过，他们并没有指出过，艺术作品的多义性在于艺术品本身，还是在于读者的误读，抑或在于二者之间的相互作用。接受美学的最大功绩便是在阅读过程中把握意义的展示和实现。从海德格尔对"此在"（Dasein）特质的规定，变而为伽达默尔对解释者加入艺术创造的要求，降而为姚斯在《作为向文学科学挑战的文学史》中提出的"七点论纲"，其间普遍涌动着一股强大的洪流：艺术作品决非一个独立自主的客体，艺术活动的中心不再是作品，不再是作者，当然也不是读者（把读者奉为上帝的是以斯坦利·菲什为代表的读者反应批评，而非接受美学），而是本文向读者方面的转移。意义只能通过这一转移过程而呱呱临世。这是接受美学学派的共同信念，伊瑟尔自然也不例外。伊瑟尔的独特贡献在于，他第一次从现象学角度全面、系统和发人深思地揭示了意义的生成过程——阅读行为——的本质和特点。下面我们就来领略一番伊瑟尔的阅读理论。

隐在读者

列夫·托尔斯泰曾被人问及《安娜·卡列尼娜》的主题思想，他说要指出小说的意义就必须把全部故事情节复述一遍。这是否意味着意义不能单独从作品中剥离出来？肯定地回答这

一提问，会使我们更接近于真正的艺术精神。但即便如此，也未见得就能够避开传统的阐释方式，因为托氏并没有否认意义就在作品之中。与此不同，亨利·詹姆斯则在其小说《地毯中的形象》中明确地指出了切入小说本文的两种截然不同的方法：效果研究和解释活动，前者有赖于读者的参预，而后者则来自和导向主—客体的分裂。在伊瑟尔看来，意义不是柏拉图主义的“理式”，或黑格尔的理念，因为这种理式或理念先验地假定了凌驾于读者之上的精神客体，设定艺术是真理的某种媒介；相反，本文的意义只能是一种效果，一种读者对本文的反应（这就是伊瑟尔把本书所阐发的理论称作“审美反应论”的原因）。自然，反应既非读者方面的一厢情愿，亦非本文方面的自动发生，而必然是本文和读者之间的相互作用。为了说明本文如何过渡到读者头脑之中，而读者又是如何接受本文信息，以及本文和读者之间的控制和被控制的错综复杂的关系，伊瑟尔引进了“隐在读者”这一概念。

所谓“隐在读者”并不是一个现实的、或历史的、有血有肉的读者，伊瑟尔的读者是一种“超验范式”，一种“现象学的读者”。伊瑟尔无意象姚斯那样为了构建文学的接受史而重新描摹历代读者形象，他当然不忽视历史，不过这不是他的兴奋焦点，他关心的是通过什么方式来描述文学本文的结构效能。起初他选择了“召唤结构”，最后他相中了魏恩·C·布思在《小说修辞学》中所提出的“隐在读者”，当然这已是经过了全面的脱胎换骨的“隐在读者”，甚至让人辨不出它们的母子相似点。伊瑟尔指出：“在这一概念中，存在着两个基本的、相互关联的方面：作为一种本文结构的读者角色，与作为结构化行为的读者角色”，说明白点，“隐在读者”包括了两

方面的含义：一是潜在的本文条件，二是使这些条件得以实现的阅读过程。

我们先来观察一番作为一种本文结构的隐在读者。人们普遍认识到，文学本文只有通过读者才能呈现出它的真实；这反过来意味着本文一定预先包涵着某些可以实现的条件，这些条件允许本文的意义被聚合在读者的反应头脑之中，因此，“隐在读者”就是一种本文结构，一种“反应邀请结构”，它期待而且必然要求一个接受者的出现。代表本文结构的读者角色由三个部分预构而成。一是被表现于本文中的各种不同透视角度，例如在叙事性散文中，存在着四种主要的透视角度：叙述者、人物、情节与虚构读者，其中任何一个都不会独自等同于本文的意义。这里顺便指出，国内有人以为伊瑟尔的“隐在读者”概念就是作者为了作品的接受而设计的被蕴含于本文的读者，它不断地与作者进行对话、交流。其实这种读者，即虚构读者，仅仅是隐在读者的一个构成部分，决非代表隐在读者的全部内涵。虚构读者只是本文的一种透视角度，作者至多希望通过它而引起其它透视角度的积极活动，以及它们之间的相互修正。二是能够将各种透视角度从中联结起来的有利位置，即所谓“移动视点”。由于它不拘泥于任何一个透视角度，并且在具体的阅读流程中不断发生变化，所以它能够同时抓住本文透视角度的不同出发点与它们的最终交接。第三便是各种透视角度汇聚的交接点，意义由此诞生。可以说，隐在读者概念牢牢地植根于本文的结构之中，它体现了所有那些对一部文学作品发挥其作用来说是必不可少的先在倾向。在此意义上，隐在读者极其接近于早年提出的“召唤结构”。

作为本文结构的读者角色，还只是潜在的决定性力量，文

学本文也没有在语言上赋予它一个明晰的形式，因而它要行使自己的职能，就必须经过读者的结构化行为和想象活动。这样，隐在读者概念就必然包括了另一方面的内容，即本文结构的现实化过程。

这一现实化过程，实质上就是潜在本文与实际读者的双向交流。显然，把握本文现实化过程的特点，不研究隐在读者与实际读者的交互关系是不行的。布思把处于接受活动中的实际读者一分为二：本文提供的角色（譬如虚构读者）和实际读者的个人意向。在阅读流程中，实际读者逐渐远离个人的世俗自我，而步入本文的观念世界：

> 作为读者的我自己，常常是相当不同的自我，这一自我打发帐单、修补龙头，缺少慷慨和智慧。只有当我阅读的时候，我才能变成这样一种自我，即我的信念一定与作者的一致。如果我完全地欣赏一本书的话，我就会抛弃自己的实际信念与行为，我的精神、我的心灵都将听从这本书的驱遣。简言之，作者既创造了他本人的形象，也创造了他的读者的形象；既创造出自己的读者，也塑造出自己的第二个自我。这就是最成功的阅读：被创造出来的自我、作者和读者从中能够找到完全的一致。

应该说，布思关于两个自我的区分是有相当识见的，它涉及到文学创作及阅读过程中一个普遍而又玄奥的美学现象：日常生活中的作家和读者——确切地说，是世俗者——是一个世界，而文学则别是一番洞天。昔有王安石抱怨，“意态由来画

不成，当时枉杀毛延寿”；郑板桥言翰墨之难以达意道：“胸中之竹，并不是眼中之竹”，而“手中之竹又不是胸中之竹”。他们共同意识到了形诸笔端的作品与事实、原意的差异。梁简文帝明确地倡导：“立身须正，为文且须放荡。”然而，进入创作佳境或陷入阅读魔阵时，作家、读者要发生变异、净化、升华，全由不得自己（我们可以不用弗洛伊德的精神分析来解释）。自我的分裂是必然的，这甚至在从面对面的朋友交谈到书信赠答的变化中就能见出。作家创造出第二个自我，相应地，读者也必须分裂出另一个自我，否则便不能进入作品，便不能实现交流。柯勒律治所提出的“疑念悬置”理论，实质上就是对读者放弃现实自我、分化第二自我，即最一般的阅读前提的要求。而问题在于是作家的第二自我向读者认同呢，还是相反？正是在这一点上，伊瑟尔和布思发生了分岐。伊瑟尔认为，本文和读者从来不会达成完全的一致。在阅读过程中，读者尽管会陷入作者所设定的情境，流泪、叹息、欢笑、歌唱，但读者的现实信仰、情感从来不会全部遁隐，相反它构成前台阅读的背景和参照框架，并时时跳出来干预阅读的流程和深化。因而，本文结构的“实现过程总是一个选择过程”，其中每一实现都代表着对隐在读者的一次选择。

也许，伊瑟尔的隐在读者概念较之于姚斯的“期待视野”和东德瑙曼的“结构化预示”以及伊瑟尔早先所使用的“召唤结构”更切近接受美学的最优内核，因为“期待视野”并没有把接受追溯到创造过程之中，而“结构化预示”或“召唤结构”则仅仅涉及了可辨的本文结构，忽视了对这些结构发生反应的积极行为。有人指责隐在读者概念含糊不清：“如果暗隐的读者纯粹是本文性的，它就与一部文学作品的“召唤结构”混为

一义。称其为'读者'，如果不是错误，也毫无意义。"而我以为，把读者概念贯彻到创作，把本文结构延伸到阅读，这倒是伊瑟尔的高明之处。在接受美学的各家主张中，隐在读者是最彻底的接受美学范畴。

不确定性

把隐在读者加以放大，使之容纳了通常以为并不属于阅读活动的本文结构，这典型地表现了伊瑟尔文学理论的主色调：把文学和文学活动的一切要素都置于交流的视野之中。取自波兰哲学家罗曼·英伽登现象学美学的"不确定性"概念，便是这样一个被改造过的交流概念。

英伽登将文学本文视作一个与真实客体、想象客体有所不同的意向客体，它没有真实客体的清晰可见的确定性，也不具备想象客体的自主性，它仅仅是一个图式化结构，其中充满了有待读者具体化的多种多样的不确定性。对于文学作品来说，不确定性的产生是不可避免的：首先，语言是有限的、相对稳定的，它不可能毫无遗漏地捕捉到无限的、变动着的现实对象的每一个层面和瞬间，在这个意义上，把艺术与现实相比，前者永远显得疲惫不堪，力不从心。然而，第二，文学也无须巨细无遗地抄录生活，它可以依照自己的法则剪裁对象，有择取，有舍弃，有突出，也有省略。因而经过作家魔手的本文便充满了空隙和粗线条勾勒。读者要创造一个审美对象，首要的前提就是把作者所忽略的本文中的断裂弥补起来，使各层次的结构呈现出一个多声部和谐。例如，一部小说假使讲述了一位老人的命运而只字未提他的头发是何种颜色，那么读者就完全可以把它具

体化为灰白色的。

伊瑟尔肯定了英伽登的"不确定性"概念：它打破了把艺术作为纯粹描绘的传统观念，使人注意到制约作品接受的结构；但同时他又指责这一概念存在着严重的缺陷：具体化仅仅是本文中不确定因素的现实化，而非本文和读者之间的相互影响，它导致的是静态的完成，而非动态的相互作用。简言之，英伽登不能把"不确定性"及其具体化当作一种交流概念来使用。与英伽登相左，伊瑟尔认为"不确定性"是本文发挥其交流功能的先决条件和出发点，一件本文如果把一切都加以完整系统的表述，即不存在不确定点，那么它便没有交流的必要，因为交流的动因概在于一方并不十分熟悉另一方所要交流的内容。一般说来，一部作品所包含的不确定性愈多，便愈是能够激发读者对作品的参与，他不是用自己的知识和经验去填塞本文中的空隙，在本文世界中寻找自我宇宙的等同，而是与之积极地交流、比较、反思和选择。当然，一部作品的不确定性如果过于稠密，读者就不可能进入作品，因为交流还必须具有共同的信码。不确定性产生于文学的交流功能，而这一功能又是通过本文中系统表述的确定性发挥出来，所以产生于确定本文的不确定性便不能没有一个结构。伊瑟尔认为，空白和否定就是不确定性的两个基本结构，它们不仅诱发而且控制着本文与读者的交互作用。

空白对于日常语言交流和系统阐述的本文也许是致命的死敌。通常，信息发出者总是希望接收者能够准确无误地得到他的信息，而接受者也需要在一个个信息之间建立意义的联结。空白中止了语句序列的连续不断性，妨碍读者对信息的把握。然而对于文学交流来说，正是因其有造成语言流程的嘎然停顿

这一特点，它便一跃而变为文学阅读不可或缺的积极动力。在阅读过程中，读者总是渴望发现形象之间、情节之间、叙述角度之间的一致，或用心理学术语说，格式塔联结。本文的图式化结构框架使他或多或少地如愿以偿，但空白随时会粉碎他已经建立起来的联系，他不得不重新审视自己所拥有的格式塔是否合理、真实，初级形象是否客观可靠，并从而建立新的格式塔或二级形象。这种构建和重建循环往复，直至本文阅读的终点。空白由是取得了审美的意义。

本文的作品系统是对实际规范的否定，用托洛茨基的话说就是对现实的歪曲和变形，不过伊瑟尔的否定更偏重内容方面。文学并不指示真实存在的对象，它必须粉碎选择规范的原始框架，重新构造一个陌生的世界。阅读由此面临着一个被否定过的实体。读者感到诧异，这个向来见惯不惊的熟悉世界究竟存在着哪些不尽人意之处？如果说他从前一直与现实和睦共处，那么现在他与现实发生了冲突，他以挑剔的目光打量这百孔千疮的对象，同时也不满足于先前对这一对象的看法。他渴望从本文的否定性暗示中谋求新的发现和认识。本文对现实的否定仅仅是初级的，它最终还必须引起二级否定，即不但否定了否定性本文的某些方面，也部分地否定了读者的习惯趋向。当然由二级否定所产生的新发现只是暂时性的，它还要不断地变化发展。发现与意向的冲突，必须在第三者——意义——出现时才能消除。

反叛的文学

枯滞的日尔曼叙述文风遮不住理性的浪漫激情，伊瑟尔的

接受美学中流荡着一股强烈的叛逆精神，这已经无法诉诸理论的冷静、面面俱到，匡之，正之。它不是理论，而是对社会的一种态度。倡导空白和否定，增加本文的不确定性，我们感到了文学趣味的扭转，向着现代主义，向着背离时代的乔伊斯们的小说。而关于本文的作品系统与时代主导思想体系之关系的痛快论断，则毫不讳饰地宣告了反叛的文学、反叛的理论。

说文学是现实的摹仿以及由此所衍生的那些仿佛更科学一点的命题，今天已不再能打动人心。我们不需要文学与现实关系上的泛泛之论。懒惰的二十世纪中国文艺理论家从不愿（或不能）在现实的解释上迈进一步，而且现实似乎天经地义地就是政治，就是时代风潮。而文学则无论如何，忠实也好，偏离也好，都是它们的反映。伊瑟尔对“反映”深恶痛绝。他从交流学角度向它发出诘难。人们需要交流，因为交流刺激人们去获取自身并不具备的新鲜知识、情感。即便是“心心相印”，虽然不能维系久长，也稳固了先前不很牢靠的信息，得到了新的印证。文学交流更是如此。读者生就了一副喜新厌旧的天然脾性，他把一批又一批的新声漆成发白的旧律。文学“理解的全部过程起始于一种熟悉陌生东西的要求”，伊瑟尔深谙于此，本文中的未知因素激发了阅读的兴趣。这种交流学说无异于向文学本文发出警告：文学决不能仅仅反映读者已经熟知的现实和价值规范，它必须对之挑剔、施暴、批判、超越。每一时代都有自己的主导思想，每一社会都有自己的官方哲学，否则便是一个没有历史个性的时代和社会。按照机械反映论的理解，文学就应该描绘现行的思想体系。恰恰相反，在伊瑟尔眼中的文学，其基本功能不在于反映这些已经深入人心的意识形态，而在于揭示意识形态所忽视的东西。任何一个思想体系要

确定自己的地位，就必须排除其它可能规范，因而它在本质上是独断的、专制的，同时也是片面的。伊瑟尔不象传统的人道主义文学理论家那样，认为文学沟通了情感与理性、幻想与现实、个人与社会的隔阂，创造一个与人性整体相吻合的理想境界（如康德、席勒、卢卡契），但是他坚定地相信并热情地赞美文学对时代流行思想体系的反叛。文学弥补或消除思想系统的种种缺陷，不管它自身是否全面，至少它可以导向全面。他考察了《特丽斯川·项狄》与洛克哲学的关系，看到，斯泰恩把洛克系统所掩盖的人性方面恢复到了显著的位置之上。洛克把观念联想视作人类获取和稳固知识的可靠途径，而作家则暴露了观念联想的随意性和不可信赖。中国文化也突出地表现了哲学与文学的背离，例如对于两性之爱的态度，前者绝少谈及爱的情感内容，仅有对繁衍生息以及与此相关的纲常伦理的论述；相反后者则从最古老的“候人兮”咏叹开始，就以不倦的精神致力于爱河的畅游。文学是否有着别于占统治地位的意识形态的理想模型，不在内容，也不在表现手段？我不敢妄测。当然，文学也并不是完全不能表现主导思想体系，特别是当这种思想体系受到争议，怀疑之时，文学也不能不涉及熟悉的现实和规范。但是伊瑟尔决不将此作为文学的目的，而认为它只不过是为了交流的成功而必不可少的一个条件而已。熟知的现实在本文交流中相当于日常谈话所必须遵循的共同准则，有了它，人们便可以进入更高深的交流。

反叛的文学需要反叛的策略，伊瑟尔把文学与习俗、常见的对立贯穿到组织作品系统显现的结构之中，构建了一个彻底的反叛文学理论。这一“策略”不是我们通常所谓的特技或方法，而是隐藏在表面技巧之下并决定其作用的结构。前景—背

景结构和主题—视野结构。选择过程产生了前景—背景关系，入选的现实和社会规范变成了本文的前景，但是被淘汰的规范也并未消失，它构成了前景规范的有机背景。由于前景规范失去了原有的熟悉语境，读者就不得不对它们刮目相看，并进而忆起它早先的语境联系，最后在新的和旧的比较中构造出本文的意义。本文图式充满了各种纵横交错的透视角度，而读者却无法同时接受所有的角度。在特定的时刻，他只能抓住一个视角，对他来说，这一视角就是"主题"。然而这一"主题"又总是处于其它透视角度的视野面前，接受它们的探照、暴露。主题不断变化，原先的主题变成视野，而视野也会变成主题，主题和视野由此相互突出、揭示。策略的两种结构的首要功能就是把熟悉的东西陌生化。与俄国形式主义批评家什克洛夫斯基不同，在伊塞尔看来，陌生化的目的不在于延长本文感知过程，增大审美难度，而在于突出熟悉规范（尤其是主导意识形态）在读者重新审度之下所暴露出来的缺陷，以加强文学的社会批判功能。

读者经验的重构

意义的生成不是一个无拘无碍的自由流程，它既受制于文学本文的结构，同时也决定于阅读主体的历史性。阅读不可能在真空中进行，主体亦非不染尘俗的赤子，因而对本文的任何理解都不能不打上由特定时代、社会而来的先入之见：个人经验，审美习惯，文化传统，阶层趣味，等等。伽达默尔不无夸张地断言："不是我们的判断，而是我们的成见构成了我们的存在。"既然理解永远无法逃避构成本文评价准则的主体成

见，那么剩下的问题就只能是如何看待成见及其在阅读活动中的作用。伽达默尔将成见奉为理解的不可或缺的积极力量，没有成见，便不可能理解任何本文。但是如果阅读本文仅在于印证自己的成见，不管这种成见是否合理，那么阅读就几乎不可能带来新的东西，或者还有可能陷入阐释的恶性循环，加深固执的偏见。显然，具有强烈的反传统倾向的伊瑟尔是不会允许成见在阅读中完好无损，甚至象滚雪球似地逐渐增大的。

文学本文是一种特殊的符号，它并不指示确定的现实对象，如前所述，本文甚至是对人们普遍信仰的主导思想的反叛。因而因袭的成见便无法在本文世界里仍然保持其高高在上的暴君地位。它不仅受到作者所构想的虚构读者的直接攻击，而且也受到隐在读者内部其它各种透视角度的挑战。读者从本文里获取的不是成见得到印证之后的踌躇满志，而是成见遭到挫折时所产生的痛苦与绝望。本文的快乐，如罗兰·巴特所说，由此而生；这种快乐近似于受虐待狂所得到的餍足，读者在本文的鞭笞之下，分崩离析，既痛且快。不过伊瑟尔从自我折磨之中看到的是读者的涅槃式的再生，经验的重构，或者说，意义的诞生。读者无法在陌生的本文和自己过去的经验之间寻找一一对应，他不得不在对肆虐的本文报以回击的同时，努力发现自身容易招致攻击的弱点，在本文的新和自我的成见之间作出反应、思考和取舍。读者与本文永远达不成一致的契约，本文的狂轰滥炸可以摧毁读者的经验结构，但绝不会完全消除它的每一个元素。相反，被摧毁的旧有经验转入地下，潜在地决定着新经验的选择。伊瑟尔敏锐地洞悉到了二者的辩证运动："过去的经验决定着新的经验的形式，而新的经验则选择性地再构造着过去的经验。读者对本文的接受不是建立在

等同两种不同的经验（过去的对新的）而是二者的相互作用之上。”这种相互作用导致了新和旧的双向否定和超越，最终创造出一种不同于本文的新，也有别于读者的旧的第三种经验。

阅读创造出一种崭新的经验构成，或部分更动了现实读者的信念和行为方式，这已是千百年来的老生常谈了，所有相信艺术教育功能的理论从古希腊的“净化”说到二十世纪马克思主义文艺理论都曾如是说。但伊瑟尔与此不同，他不仅系统地分析了阅读造成新经验的具体过程，而且还在此基础上提出：经验的重构只能是各种透视角度的综合作用、谁也无法完全支配谁的结果。伊瑟尔十分讨厌宣传文学包括中世纪神秘剧和“社会主义现实主义”创作，这倒不是由于它把艺术贬为观念的附庸（如黑格尔和马克思所批判的那样），而是因为它既剥夺了读者的自由创造，也把本文的接受理解为作家把意图埋入作品、读者从中发掘出来的一个简单线性过程。作家的意图，作为一种透视角度，它的实现是相当艰难的。它不仅受到本文其它各种透视角度的掣肘，而且也依赖于读者的具体化行为。读者的视点总是置身于特定的透视角度之中，但它不可能长久地羁留于任何一个透视角度。读者频频变换自己的视点，他不断地构筑一致性格式塔，而后便立即摧毁它；他一刻不停地进行形象构建，同时也忙不迭地粉碎它。任何一种“主题”包括作家意图都不可能单独进入读者经验，它必须经过一番痛苦磨难和殊死搏斗，最后才可能英雄似地凯旋，但也决非大获全胜，夺得帝位，而是进入了一种自由的民主共和国，大家都是平等的公民，都是共和国的有机组成部分。重构的经验便是这样一个各种因素共处的综合体。不过，这里综合体只是一种暂时的平衡，新的阅读还会使它解体，再生，人类经验的长河由

此而源远、流长。

意义孕育在本文与读者的交互作用之中，诞生于各种透视角度的汇聚之处，这准确地解释了优秀本文何以历久弥新、百读不厌的重要原因。但我们也不能不看到古典释义学的成就，哪些是本文自身的意义？哪些是读者追加上去的意义？阅读是否应该抛弃先在成见是一回事，而作品自身有无客观意义则是另一回事。至少应该在作家所拟定的虚构读者和实际读者之间划出一条界限，这样或许可以看清本文的多义中哪部分产生于本文结构（包括虚构读者），哪部分来自于读者的具体化行为。不过伊瑟尔的功绩却是不容忽视的，他对于本文结构的析理、阅读现象的说明、文学与现实关系的新解（顺便指出，伊瑟尔绝非象海内学人所说的那样，在这方面背离了唯物主义反映论，相反他进一步发展了文学反映论：反映什么样的现实？反映熟悉现实的目的何在？对此前文已有论述）、重构读者人格的期望都是相当富于启迪性的。本文只是一幅电影预告，仅仅撷取了几个撩人的镜头，眩人耳目，意在引起读者对本书的兴趣。

本书翻译分工如下：金惠敏、易晓明译英文版原序、第一编、第三编，张颖译第二编，张云鹏译第四编（胡菊兰参加），特邀章国锋先生译出中文版作者序和部分德文注释，最后由金惠敏统校全稿。本书的翻译曾得到陈燕谷、王逢振两位先生的热情帮助，此处应该特别提到的是唐维安先生，他给予译稿以极为细心的校阅。对于他们，译者深表感谢。本序由金惠敏、易晓明写出。

译　者

1988年6月于北京

中文版序言

今天的所谓接受美学，其内部并不象这一名称本身所显示的那样一致。原则上说来，这一概念掩盖了两种不同的研究方向，虽然二者有着紧密的联系，但差异却是显而易见的。就严格的字面意义而言，接受研究所关注的是载于文字的阅读现象，故而它十分重视实例的分析，因为，这类实例展示了读者作为决定性的因素，在本文接受过程中所持的立场、所作出的反应。然而反过来，本文自身又是一种"启示结构"和反应的潜能，其结构不仅调动了读者，促使他对本文进行加工，而且在一定程度上驾驭着这一过程。

据此，应当说，反应与接受构成了接受美学的两大核心研究课题，而研究方向的不同，也决定了各自所运用的方法的差异。具体地说，后者（接受研究）强调历史学——社会学的方法，而前者（反应研究）则突出本文分析的方法。只有把两种研究结合起来，接受美学才能成为一门完整的学科。

这一文学研究学派产生的原因，无疑应当从六十年代德国高等学校所处的历史状况中去寻找，它既有科学史方面的，也有政治方面的。从科学史的角度看，六十年代标志着文学研究

中幼稚阐释学的终结。传统的阐释方法遭到了愈来愈强烈的指责。这首先是因为，它不仅无视对本文的不同解释，而且不能容忍解释中出现的任何差异。尽管事实证明，文学需求的不同必然导致不同的解释，而这又会使同一部文学作品以不同的面貌出现，但人们却往往把自己对作品的理解宣布为唯一可能的解释。一旦出现与之相左的理解，他们总是通过标榜自己阐释方法的"正确性"去否定对方的解释。在这种情况下，各种为某一特定的阐释方法辩护的理论便应运而生。

以探究作者的本来意图和作品的意义，寻找建筑在人物形象、寓意和各层次间和谐的基础之上的作品审美价值为宗旨的阐释方法，便是其中最为突出的一种。这种简单的阐释方式之所以逐渐丧失其权威性，首先是因为，人们用它所主张的标准去衡量现代文学作品时，或者根本无法理解，或者会作出荒唐可笑的解释。在这一背景下，一种新的论点逐渐为人们所接受：过去似乎不言而喻的文学阐释方法只不过是特定历史条件下的产物而已。

当然，传统阐释方法的更新决不意味着，陈旧的、已成历史的解释将简单地从人们的视野里消失并被彻底遗忘，相反，它作为一种曾经有效的阐释方式，依然发生着潜在的影响。但是，人们必须从新的视角去研究它所提出的问题，换言之，历史的理解应当而且必须成为现实理解的基础。这无疑要求我们用本文的接受研究去取代那种一味寻找本文原意的研究，摒弃过去占支配地位的、以探究意义为宗旨的语义学分析，而把本文作为一种审美对象来考察，突出其历史的与现实的作用。与此相应，文学的价值问题也必须作为艺术作品如何调动了人的审美能力的问题来研究

正因为过去提供的答案不断暴露出新的问题，阐释学所致力研究的课题也重新引起人们的兴趣。再者，新的问题只有在旧的答案的背景下才能提出，因此，过去的解释并未被抛弃，而是作为新的研究方向的反面条件继续存在。这或许正是接受美学的理论视作品的本来意图、意义和价值等因素为“反面参照”（洛特曼语）的原因之一，因为，一种新的研究方向首先是在否定已经失去生命力的阐释规范的期待中凸现出来的。在这种意义上，接受美学自身也被传统制约着，人们甚至可以说，它是对传统的一种更新了的表达形式，一种以其独特方式区别于其他阐释学派的阐释学派。

总之，在如何看待传统的问题上，人们的立场发生了根本变化。引起这一变化的原因，一方面来自现代文学经验的挑战，另一方面应归于六十年代的学生骚乱。现代文学首先是作为古典的艺术理想，如和谐、明朗、宁静、完美的否定而出现的。这种否定性特征不断地冲击着制约我们社会行为的常规，甚至颠覆着我们的日常知觉习惯。现代艺术使我们一再面临新的挑战。问题在于，这种挑战对我们来说意味着什么。为了澄清这一问题，我们必须更新文学研究的观念和对象，不再一味地沉缅于对“意义”的探究，而应当致力于对“反应”的分析。

现代的文学经验愈是深入人们的意识，那种“造就阐释者的场所”的合理性便愈是值得怀疑。直到第二次世界大战以后，这样的场所仍在顽固地维护着早已过时的阐释传统。在德国高等学校的讲坛上，以一种说教的口吻被传授的、关于经典杰作的解释，有意无意地在听众中培养了对经典艺术作品的虔诚崇拜。然而，人们在艺术作品中所找到的意义愈是不一致，不同解释之间的争论愈是激烈，这种阐释方法的弱点便暴露得愈充

分。从这种意义上说，六十年代的政治局势为人们探索一条新的、具有时代特点的文学研究的途径提供了动力。在这一探索中，文学研究的基本对象经历了由作品的启示和意义向它的反应与接受转化的过程。

如果说，文学在我们身上起到了某种作用，那么，文学研究的注意力便应该集中在三个基本问题上：一、作品的本文是如何被接受的；二、驾驭接受活动的本文结构是什么；三、文学作品的本文在其与现实世界的关联中具有何种功能。

接受美学之所以突出这些问题，是因为它作为一种反应理论，所研究的是读者对本文的加工和改造；而作为一种功能史，又把本文与现实世界的相互关系和相互作用作为它的重要研究课题。

文学作品的本文作用于读者的过程，也是读者对它进行理解和加工的过程，这一过程的各个阶段应当成为反应美学研究的主要对象。概括地说，这里应该突出两个根本问题：一、文学作品如何调动读者的能动作用，促使他对本文中描述的事件进行个性的加工？二、本文在何种程度上为这样的加工活动提供了预结构？提供了怎样一种预结构？上述问题之所以成为反应美学关注的首要对象，是因为它们体现了本文与生活世界、本文与读者的相互关系和相互作用，而狭义的接受美学所考察的对象仅仅是各个时代见诸文字的、受历史条件制约的本文接受现象而已。

文学作品的本文作为作者观照世界的方式、透视世界的结果，无疑是主观意识活动的产物。即使一部作品忠实地摹写了现实的世界，这个世界在作品的本文中也已发生质的变化，因

为，它溶进了作者的主观意向。每一部文学作品的本文所表现的现实都必须经过意识的选择和重新组织，只有经过这一过程，本文才会以个性的形态显现出来，并与现实世界形成独特的关联方式。假如我们承认，作品所表现的世界是由作者从现实世界中选择出来的某些成分重新组合而成，那么，这些成分的意义在本文中显然已完全不同。从这一点来看，选择活动本身便是对现实的一种干预，因为它打破了现实的固有结构，将它的某些成分从其原有的关联体系中解放出来了。

文学作品的本文不仅通过对现实的选择干预着现实，而且通过其重新组合的方式创造着新的现实。经过这种组合，现实世界的某些成分被置于新的结构体系之中，从而实现了语义上的自我超越。这一点可以通过简单的例子来说明。在T·S·艾略特的《普鲁弗洛克的情歌》中有这样两行诗：

should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment of its crisis? ①

由于压韵，“ices”（冰淇淋）和“crisis”（危机）被置于新的关联体系之中。而这样的组合恰恰构成了它们在语义上自我超越的条件，并赋予它们以结构上的多义性。在新的关联体系中，“危机”一词显然已经日常化、通俗化，而“冰淇淋”一词的意义则变得高雅了。无论如何，通过组合，二者在语义

① 这两行诗的中文意思是：“难道喝完茶，吃完点心和冰淇淋我便有力量加速危机时刻的来临？”在原诗中，“ices”（冰淇淋）和“crisis”（危机）是作为两行诗的尾韵出现的——译者注。

上变得模糊了，其意义产生了一定幅度的摇摆，因为，在新的结构中，它们已获得某种内在的联系。读者只有赋予这两个词以明确的意义，才能理解有关诗句。然而另一方面，本文对现实的选择与组合方式也制约着接受者，为他们的理解活动提供一定的暗示。总之，本文一方面通过对现实的选择突破了现实的本来结构；另一方面通过对被选择成分的重新组合，又在语义上重新界定了它们，赋予它们以新的意义。

本文在接受者意识中引起了对语言的稳定意义的期待，因为，语言一旦被运用，人们总是试图理解它的真实意义。即使是语言学家为了证明语言规律而臆造出来的“毫无意义”的句子也决不例外。乔姆斯基所创造的著名的句子“Colorless green ideas sleep furiously”（透明的绿色思想喧闹地沉睡着）可以说明这一点。倘若创造这个句子是要表明，一个在语法上无可挑剔的句子在语义上可能毫无意义，那么，我们便可以提出反驳：在任何一种形式的语言运用中，接受者出于对某个句子稳定意义的期待，会不断地将它置于各种不同的假设之中，直至它获得某种意义。就上面的句子而言，情况更加简单。我们甚至无需将它置于一首诗的语境中便可以理解其意义：它可能是对一种梦境，尤其是对黑白的梦向彩色的梦过渡时的情景的恰如其分的描写。这一假设甚至可以将“furiously”（喧闹地）解释为前一种梦境向后一种梦境转换时产生的幻音。

对于稳定意义的基本期待是促使读者对文学作品的本文进行个性加工的首要原因，而这种加工又构成本文的意义逐步现实化的前提。当然，意义的现实化始终是读者在各种可能性中进行选择的结果，换言之，具有多义性的本文只有经过排他性的选择，才能获得某种明确的意义。但这种明确的意义必须在

阅读过程中本文各部分稳定意义形成的基础上产生，因为，具有多义性的本文不可能在整体上立即被读者所理解，只有当它的各部分获得了稳定的意义时，其整体意义才会逐步实现。这意味着，阅读中本文的意义总是在排斥其它现实化可能性的前提下形成的。在具体情况下，读者对本文意义的选择必须受个人的倾向性以及他所处的社会和文化的状况的制约。一般说来，它们决定了不同的读者在将本文现实化时所采用的方式的差异。

以上叙述说明，本文应当被视为一个复杂的自我实现的过程，它既不能与作者对世界的观照，又不能与选择和组合的方式，也不能与阅读活动中产生的意义，更不能与读者的审美经验完全等同起来。它经历了从作者对世界的观照直至读者体验的各个阶段，而这些阶段既相互联系，又彼此区别，前一阶段中某些因素的变化将导致下一阶段各种因素的变异。

由于反应美学视本文为一种完整的过程，在它的指导下所从事的阐释实践便十分重视对意义形成过程的分析。这样一种分析并不排斥阐释活动，而是强调一个事实：任何一种文学阐释，只要它为某个时代的公众所认可，便是合理而有效的。反应美学对文学的阐释旨在考察本文在现实的世界结构中所具有的功能、在媒介经验时所起的交流作用以及读者在接受过程中对本文的个性加工。这一阐释的对象一方面是作为“启示结构”的本文，另一方面则是读者在接受过程中体现出来的能动作用。在这方面，反应美学建构的方法论框架应当成为本文阐释的基础，因为，它把过去往往为了自身需要而发展起来的各种形式主义的阐释方法纳入了这一框架，使其服务于文化人类学

的研究目的。而在这一研究中，美学无疑将作出重要贡献。

借此机会，我谨向金惠敏、张云鹏、张颖、易晓明先生致以诚挚的谢意，感谢他们将此书译成中文，并对他们为完成这项工作所投入的时间和精力深表赞赏。

沃尔夫冈·伊瑟尔

1987年12月于康士坦茨

英文版原序

文学本文只有当其被阅读时才能产生反应，因而，描述这种反应[1]而不同时分析阅读过程实际上则是不可能的。阅读由是成为这一研究的焦点，因为它引发了一连串既决定于本文又依赖于人类某些基本能力的发挥的活动。效果和反应既非本文的特性，亦非读者的特性；本文蕴含着潜在的效果，阅读过程使这一效果得以实现。

本文和读者两极以及发生在它们之间的相互作用，构成了文学交流理论所赖以建立的蓝图（第二、三、四编）。可以假定，文学作品是一种交流形式，因为它撞击着世界、现行社会结构和现存文学。这类撞击表现为对那些由本文作品系统所唤起的思想体系和社会体系的重新组织；这一组织活动显示出交流的目的，其过程则被赋予一系列具体的指令。本文的形成，即作为一套指令的形成，是关于本文章节（第二编）的主要论

---

① 德语“wirkung”一词包含有效果（effect）和反应（response）两重意思，但没有英语“反应”一词所具有的心理学意味。“效果”常常难以表达“wirkung”的含义，而“反应”则易引起混淆。毫无办法，最后我选取了“反应”一词。

题。对阅读过程的描述必须说明本文在读者内心所激起的基本活动。读者必须执行指令，这一事实含蓄地表明，本文的意义是某种必须由他搜集的东西，所以意义—集合的基本过程构成了关于阅读章节（第三编）的主题。然而，上面两编仅仅描述了使读者陷入本文所反应的情境之中的关系的双方。而这一关系本身如果要真正地完成自己的任务，则还需要一种使之发动起来的刺激，最末几章（第四编）论述了促使本文和读者相互作用的刺激要素，这些刺激要素对于读者在再创造的辨证过程中搜集本文的意义是必不可少的前提条件。

因此，对审美反应的分析，必须依据本文、读者及其相互作用的辨证关系。我们称之为审美反应，乃是因为尽管它由本文所产生，但它却调动读者的想象能力和知觉能力，以使他调整甚至改变自己的焦点。这一研究暗示本书应该被看作是一种审美反应论（Wirkungstheorie），而不应该是一种接受美学理论（Rezeptionstheorie）。如果文学研究导源于我们对本文的兴趣，那么就不能否认这些本文对我们所产生的作用的重要意义。由于这一原因，文学作品便不能被视为关于某种存在或曾经存在过的东西的文献记载，而应当是对于已经表述过的现实的重新表述，这种表述产生出以前没有存在过的某种东西。因而，审美反应论所面临的问题就是，一个迄今尚未表述出来的情境怎样才能被加工乃至理解。而接受理论常常涉及的则是现存的读者，他的反应证实了某些为历史所制约的文学体验。审美反应论植根于本文之中，而接受理论则源于读者的判断史。

任何理论实质上都是一种阐释。这也适应于目前关于在阅读过程中激起审美反应的活动的描述；然而，这类分析却提供

了一种框架，它使我们能够评价本文的个别实现和阐释，这些实现和阐释与支配它们的那些条件有关。审美反应理论的一项任务就是要促进主体之间对于个别阐释的讨论。显然，这类意图是对从如下事实中产生出来的日益激化着的不满情绪的一种反动，这一事实就是本文阐释愈来愈变得为阐释而阐释。只要这类活动变得独立自主，那么就有必要把焦点集中在构成它们基础的那些假定方面。也许，下文说明的副作用也许在于加剧对实施于阅读和阐释之中的假定的责难。

这里提出的理论没有经受过任何经验的验证。我们不打算证明它的普遍有效性，甚至帮助它创造出一种框架，以设计和指导对读者反应的经验性研究。由于经验现实或历史都不能自动地提供明白的答案，所以我们必须精确地表述我们希望对于现实和历史所提出的问题，以此作为研究的开始。但是正因为这些问题自身也是被预先决定了的，因而我们就必须努力证明基本假定的本质，以及它们所产生的结果的本质。本书所勾勒出的理论与此直接相关。

文学批评应当反思自己的活动并因而对自己关于文学本文的研究做出评价，这么说是正确而恰当的；然而，这样一个过程如果要达到它的逻辑结论的话，那就必须考虑迄今几乎没有触及的一些因素。假如下面说法是真实的，即文学本文使我们发生了某种变化，没有小说（不管我们把小说看作什么），我们就不会发生这种变化，那么就会出现关于在人的所有组成部分之中文学的实际功能的问题。文学批评的这一人类学方面在本书思想的发挥过程中只是隐约提及，但是可以乐观地说，这些暗示将足以引起对一个重要的、至今仍十分空旷的研究领域的注意。

本书各章所论述的观点是对一篇论文提出的问题的详尽研究。这篇文章最初发表于1970年，标题为："本文的召唤结构，不确定性作为文学散文产生效果的条件"（用英文发表时题名为"不确定性和散文小说中读者的反应"，载于J·希利斯·米勒编《叙述面面观》〔纽约，1971年〕）。如果对文章所激起的一切争议都作出反应的话，本书的篇幅将是现在的两倍①。所以我也有意略去了这些观点与现行讨论的联系，因为这将需要一个持久而详尽的探究。唯在第一章里，我才试图描绘出与现代艺术有关的一些历史情况，这些情况使本文意义的古典寻求成为陈年旧事。另外在某些地方，我向英伽登的观点提出挑战，这不是为了贬低他的成就，而是为了表明他所论及的问题能够而且应该用一种不同的方式去研究。不过，我仍然十分坚信，正是英伽登对于文学作品具体化的说明，第一次产生了使我们能够取得这许多新鲜洞识的讨论层次，即便这些洞识多半与他本人的观点相龃龉。

为了使本书不致陷入完全抽象的议论，许多理论观点的阐述都被佐以例证，而且其中某些观点实际上就是从实例中发展出来的。这类例解并不意味着对本文的阐释，而仅仅是从属于阐释的目的。我特意把这些例子限定在一个窄小的范围之内，以便省却说明语境之累。鉴于同样的考虑，我还采用了拙著《隐在读者》（1974年）已经分析过的一些本文。本书容括了实例讨论所赖以建立的所有前提，但是这里的讨论仅仅囿于能够说明眼下所研讨的观点的那些方面。这些观点大部分或在

① 对某些批评，我曾做过答辩，见拙作《在批评的光圈下》，载《接受美学，理论和实践》，莱纳·瓦尔宁编（慕尼黑，1975年），第325至342页。

《隐在读者》里没有得到充分的注意，或在这里从不同的方向得到阐发。例证几乎全部撷于叙事类本文，因为它们提供了宜于阅读行为分析的最丰富多彩的方面。

除上面提到的那篇论文之外，该书第三编第一章尝以“小说现实，文学的机能主义研究”为题发表于《新文学史》第7卷（1975年—1976年），收入本书时曾征得原编者的同意，并略作修改。

本书的写作如果没有两个学会的资助将永远不会完成：我的第一个资助者是康涅狄格州米德尔城的韦斯利大学人文研究中心，其优渥款待使我能够潜心学术，远离尘嚣，并于1970年到1971年间草成第一稿；同样我还要感谢荷兰瓦塞纳尔的荷兰人文科学和社会科学高等研究会，该会在1973年至1974年给予我理想的条件，这些条件使我能够写出该书的大部分章节。

我还要感谢参加多伦多大学比较文学研究生课程学习的学生，感谢赉勒斯·哈姆林教授，他的邀请给我在本书所表达的观点提供了一个激励人心的试验场所。最后还要说明，戴卫·亨利·威尔逊曾经在英语方面对这本德国现象学著作做过全面润饰，没有他的耐心和语言功力，这本英文著作就不会出现，对此我表示无尽的感激。

第一编

情　　境

——文学阐释：语义学或语用学



第一章　部分的艺术——完整的阐释

1896年，亨利·詹姆斯发表了《地毯中的形象》。今天看来，这一短篇小说可以被视作对一门尚处萌芽中的学问的预测。但在随后的短短几年里，它却越来越变得声名狼籍。小说提出的是阐释的形式，这一阐释主要且首先与一部文学作品的意义有关。我们可以断定，亨利·詹姆斯的目的不是为了预言文学批评的未来，因而在把意义的寻找作为他的题材时，他论述了与他自己时代的读者群有关的某种东西。因为，一般说来，文学本文对时代的情境发生着一种反作用，它把注意力引向那些虽然没有为时代规范所解决但为其所决定的各种问题。詹姆斯的主题选择表明，打入文学的传统方法必定存在着其相反的一面。而这一对立面的出现显然困惑着传统方法。这里的意思是，对意义的寻找初看起来似乎显得如此自然，如此无拘无束，而实际上它却相当地受制于历史规范，尽管这种约束让人毫无觉察。然而历史规范实体却总是表现出一定程度的不适当性，正是这一事实加速了文学阐释形式的灭亡。詹姆斯的短篇小说直接促成了这一灭亡。

为了对所涉及的问题有一个更为详细的理解，让我们更深

入地观察一下詹姆斯在其小说中所描述的情形。《地毯中的形象》的焦点是维里克最后一部小说的意义。针对这一焦点有两种不同的视点：一是第一人称叙述者的视点，一是他的朋友科维克的视点。我们从科维克的发现中了解到的一切，都反对着第一人称叙述者的表述。但是，科维克已经明白地发现了叙述者一直在徒然寻找的东西，那么，读者就必然会反对叙述者透视角度的方向。这样他将发现叙述者对于意义的探求本身渐渐地呈现出部分主题，最后意义的探求成为他的、读者自己的、批评的注意对象。那么，这便是情境与技巧。

小说一开始，叙述者——我们将称之为批评家，吹嘘他在自己的评论中揭示了维里克最后一部小说的隐含意义，而现在他想知道的是作者对“他的秘密的失落”①将怎样作出反应。如果阐释在于从本文中硬挤出其隐义，那么必然地就只是把这一过程解释为最终是作者的失落。现在，此处产生了贯穿整个小说的两点推论。第一，通过揭示隐藏的意义，批评家似乎已经消除了困惑，除了沾沾自喜于这一收获之外，对他来说，再无事可为②。那么，意义被系统地阐述和展示，又被剥去所有的神秘色彩，人们究竟要这样一个意义干什么呢？只要是一个谜，人们就可能探究它。而现在除研究者的技巧之外没有任何东西可以激起兴趣。批评家想将大众包括维里克的注意力引到这一点③。令人有些惊奇的是，我们竟好象一个无知无识的人，被他吸引住了。

---

① 亨利·詹姆斯：《地毯中的形象》（《故事全集》第四卷），利昂·伊德尔编（费城与纽约，1964年），第276页。

② 《地毯中的形象》第276页，当批评家遇到维里克，并希望与其讨论他的评论时，他说：“……他不应该仍然不知道我对他作出的特别的公正评论。”

③ 同上，第276页以后。

然而，这一要点与第二点比起来却是微不足道的。如果阐释的作用在于从文学本文中提取其隐藏意义的话，这便包含了某些相当特别的预料："假如是这样的话，那么作者为了未来的消费就会把明确的意义伪饰起来，无论如何他都会严守这一意义——紧接着还有下一个推测：随着批评家的到来，真相大白的时刻也将来临。因为他声称要揭示出本来意义及其伪装的理由。"① 这将我们带向第一个指导（和怀疑）规范：如果批评家对意义的揭示在作者方面是一个损失的话——象本书开头所说的那样，那么，意义一定是可以从作品中去掉的某种东西。如果作为作品心脏的意义，可以从本文中抽出来的话，那么，这部作品的生命也就完结了。——通过阐释，文学被转变成为消费的对象。这不仅对于本文而且对于文学批评都是生死攸关的。因为如果阐释的唯一成就在于抽掉意义而留下一个空壳，那么，阐释的作用何在？这种批评的寄生性极其明显，它给予维里克对批评家的评论——他将之视为"寻常蠢②话——的取消以一种特殊的效力。

运用这一判断，维里克既指责了考古学的（"发掘意义"）方法，也批评了这样一种假想，即认为意义——它在本文中是被明晰化了的——是含有珍宝③的某种东西，这种珍宝可以通过阐释被发掘出来。维里克对批评家④提出的这一指责必然导致统驭阐释的规范的被披露。这里不存在对规范的历史性质的

---

① J.—B·庞蒂：《弗洛伊德以后》，彼得·阿西翁等译（法兰克福，1968年），第297页，这就是庞蒂在该书专论詹姆斯《地毯中的形象》的章节中对这个问题的描绘。

② 詹姆斯：《地毯中的形象》，第279页。

③④ 同上，第285页。

误解。批评家声称自己正在寻求真理，以此捍卫他当初的体面。[1] 因为本文的真理是一件"实物"——这可以从它独立于本文之外这一事实得到证实，所以批评家就探问说，维里克的小说是否包含着一种神秘的信息（这是他一直所猜想的东西），一种独特的哲学，一种基本的人生观，或者某种"超凡的'一般意向'"[2]，或者至少是某种包孕着意义的风格形象？[3] 这里我们有了一个规范系统，这些规范代表了十九世纪文学观念的典型特征。在批评家看来，意义等同于这类规范。如果它们可以作为实物自身而被从本文中抽离出来的话，那么，显然意义就不是本文所生产出来的某种东西。批评家对这一点坚信不疑，以致使人敢于贸然设想，他的期望为绝大多数文学作品的读者所共有。意义尽管是一种埋藏着的秘密，但是借助指称分析，它就应当是可接近的和可还原的，看来这在批评家心目中是再自然不过的事情了。

这种分析将意义置于两类既定的框架之中。第一是批评家的主观意向，即他个人的感知、观察与判断，他要解释他已发现的意义。庞蒂在讨论詹姆斯短篇小说时指出："批评家所触及的一切都变得单调一律。他们不过是要把一种语言整合成为一般的、公认的和既定的用法，然而这种语言的动力却在于它既不可能也不会与这一用法相一致，而必须找到它自己的一种风格。就批评家的意图来看，他那貌似谦逊的解释丝毫不会改变他的批评程序。事实是他解释、比较。这些字眼足以使人发疯。[4]

---

① 詹姆斯：《地毯中的形象》，第281页。
② 同上，第283页以后和第285页。
③ 同上，第284页。
④ 庞蒂：《弗洛伊德以后》，第297页。

这种恼怒的主要原因在于，甚至现在，文学批评也经常把本文简化为一种指称性意义，尽管这种方法甚至从上世纪来就已经开始不断地受到人们的诘难。

然而，对文学作品意义的解释仍然是一种基本的需要，批评家能够满足这一需要。十九世纪，批评家将意义解释为指导生活的方向，就此而言，他在作品和读者之间发挥着重要的中介功能。1840年，卡莱尔在其讲演集《论英雄崇拜》中明确而系统阐述了批评家的这一高贵地位以及文学与批评之间的联结。批评家和文人在伟人祠中找到了自己的位置，颂文如下："文人是永恒的教士，一代又一代地告诫所有的人，上帝仍然存在于他们的生活之中。我们在世界上看到的一切表象都不过是'世界神意'的外观，因为神意存在于表象的底层。因而在真正的文人那里从来就有着一条为世人或承认或不承认的神圣性：他是世界之光；他是世界的神父：如同神圣的火柱一般，指导着芸芸众生在黑暗的朝圣中穿过时光的荒漠"①。

这一动人的赞歌——将上帝的特性赋予世人——勾勒出了一条原则，而这一原则在整整五十年以后的詹姆斯眼中已经变成为一个历史的不合理的规范。詹姆斯认为，深入"表象"背后的批评家就是深入到虚空中去的人。在他看来，表象再也不是遮掩意义实体的幕纱，而是产生从不曾在任何其它时间地点存在过的某种东西的方法。但是只要批评家醉心于寻找隐藏的意义，那么他就不会看到任何东西，如维里克告知的那样。几乎用不着奇怪，批评家至多认为小说家的作品毫无价值，② 因为

---

① 詹姆斯·卡莱尔：《论英雄、英雄崇拜与历史上的英雄》，人人丛书，伦敦，1948年，第385页。

② 詹姆斯：《地毯中的形象》，第307页。

小说不能被简化为一种批评家从未怀疑过其合理性的解释模式。因而，读者不得不对此作出定夺：究竟是维里克的小说"毫无价值"，还是批评家的研究"毫无价值"？

现在我们转向讨论批评家方面的第二个参照系。在十九世纪，批评家是举足轻重的人物，这主要因为文学能够解决当时宗教的、社会的或科学的体系所不能解决的问题。十九世纪的文学从而在当时注定有着重要的职能，因为它弥补了那些声称绝对合理的体系的缺陷。先前，思想体系的等级、制度有着或多或少的稳固性，而十九世纪文学由于不断增长的复杂性，诸多的体系以及它们之间的冲突而不具备任何这类稳固性。这些冲突着的体系，从神学的到科学的，不断地侵犯着彼此对合理性的要求。小说作为一种弥补，其重要性的增长与由这类冲突所产生的缺陷成正比。文学能够包容所有现存的理论与解释，而在前一世纪，这种包容范围是不可能的。无论这些体系的效能在哪里达到它们的极点，文学都能够提出自己的解决方式。因而读者到文学中寻拔启示是自然而然的事情，因为当时各种不同的体系留下了许多问题，而小说恰恰能够提供给他们感到需要的解决问题的指导方向。卡莱尔认为："文学，就其作为文学而论，是一种'自然的启示'，是对'公开秘密'的揭示。"① 这种观点绝不是新鲜的。詹姆斯小说中的批评家也在寻找一种'公开秘密'，对他来说，只有这种信息才能判定这部著作之为艺术作品。

然而，这位批评家失败了——作品没有给他提供一个可资拆散的信息。意义不能被还原成为一种"东西"。在十九世纪

① 卡莱尔：《论英雄》，第391页。

似乎有理的规范已不再发生作用，小说不允许再被敲骨吸髓而后扔到垃圾堆里去。

现在，对历史规范的这种否定遭到了科维克从一个相反的角度的反对。他好象已经发现了‘秘密’。当他抓住这个秘密时，效果是如此有力，以致于他找不到词句来表达自己的体验。倒是这一体验开始改变了他的生活："它是巨大的，但又是简单的——它是简单的，但又是巨大的，对它的最后了解是一种相当不同于前次的体验。"①一系列的巧合使批评家不能与科维克相遇，因而也不能了解到这一转变的理由。②最后当他们似乎真要面晤的时候，科维克却死于一次偶然事故。③然后，象某些哲学侦探一样，这位批评家开始探究科维克太太和她的文学作品，还有她死之后，她的第二个丈夫德雷顿·迪恩。批评家不懈地寻找所认为的"公开秘密"。但是当他最后一无所获并不得不断定迪恩不知道维里克小说的破译密码时，对于迪恩，批评家聊以自慰的只能是指出他的亡妻显然没有将最重要的事情告诉他。④这位追求真理的人以这一报复行为满足了他未能实现的渴求！

然而科维克的发现对读者也同样是个秘密，因为他处在批评家的透视方向之中。其结果就造成一种紧张，而这一紧张只有依靠读者将自己从提供给他的方向中分离出来才能得到解除，这一分离显著地表现于小说读者在其"疑念悬置"过程中接受了叙述者为他拟定的路线。此处他必须抛弃这一约定，因

① 詹姆斯：《地毯中的形象》，第300页。
②③ 同上，第301页以后，第304页。
④ 詹姆斯：《地毯中的形象》，第314页以后。

为只有这样他才能开始解释小说的意义。似乎背离性的阅读远非易事，因为批评家的假定，即认为意义是一种信息或人生哲学，看起来如此自然以致它们甚至仍然可以持续到今天。实际上，对现代艺术的反动仍然是那个同样的老问题："它应该意味着什么？"现在，如果读者要反对批评家的透视角度，那么这就是说他必须在阅读中反对自己的偏见，然而这种行为只有在这种条件下才能发生，即批评家的透视角度遮蔽了读者所希望知道的东西。那么这一过程便是如此：读者逐渐意识到他所得到的透视角度的不适当性，而后把注意力愈来愈转向他直到如今一直认可的东西上，最终便认识到了自己的偏见。因此，"疑念悬置"就不仅适用于为读者所建立起来的叙述框架，而且也适用于那些至今一直支配着读者自己的方向的观念。消除自己的这类偏见，即便只是暂时地消除，都不是一件简单的事情。

大规模地封锁关于科维克所发现的秘密这一信息，刺激了读者的感知力，以致于他不能不注意到贯穿于对意义的徒然寻求过程中的信号。批评家从维里克本人那里得到了一个最重要的信号，尽管与科维克不同，他没有能够理解它："毫无疑问，我们全都感到茫然不知的东西对他来说却活现在那里。我想，它是某种东西，它的基本形状就好象是波斯地毯中的复杂形象。我使用它时，他就高度赞美这一形象，而他本人却使用另外一个。'正是这种线'，他说，'把我的珍珠串连了起来！'①批评家不能象抓住一件实物一样抓住意义，因而他就面临着一个空虚的空间。这种空虚性不能由一个有关的意义来填塞，任何以这种方式简化它的企图，都必然导致一派胡说。批评家本

① 詹姆斯：《地毯中的形象》，第289页。

人揭示了意义的不同特质，詹姆斯也通过把自己的小说称为“地毯中的形象”而突出了意义的不同特质，维里克则在批评家面前肯定了这种特质：意义在人物身上是形象性的。这正是科维克一开始就认准的方向。他告诉批评家，“……在维里克那里存在着比眼睛所见的更多的东西。”① 对此批评家只能回答：“当我说眼睛似乎是这样一种东西，铅印纸页专门被发明出来满足它时，他立即谴责我不怀好意，因为我没有成功”。②

尽管批评家经受着无限的语言学苦痛，然而他从来没有放弃寻找意义的企图，他以为意义完全被系统地表述在书面文字之间了。因此，他看到的只是一页页的白纸，它们使他找不到他在书面文字中煞费苦心地寻找着的东西。但是正如维里克和科维克所理解的那样，被系统化了的本文代表着一种模式，一种引导读者想象的结构化指示物；所以意义只能作为一种形象来把握。这个形象为本文模式所建构而又遗留的空白提供了一种“填塞物”，这样的“填塞物”代表了交流的一个基本条件。然而，尽管维里克实际上提出了这一交流方式，但这对批评家也毫无影响，因为在批评家看来，只有当意义在一个描写框架中能够把握住的时候，意义才能成为意义。形象与任何这类框架无关，因为它不表示存在的某种东西，相反，人们发现它产生出某种不在书本之外也不在书页之上的东西。然而，这位批评家不能完全遵从这种思想，如果他接受维里克的说法，即意义显示在一幅想象的图画中，那么这至多是因为他将这幅图画视之为既定现实的形象。而这种既定现实必须独立地存

① 詹姆斯，《地毯中的形象》，第287页。
② 同上。

在于这类过程发生之前。

但是，一个人要想象他已经面对着的东西这是不可能的。可惜批评家看不到这一点。所以他仍然不会看到形象和论文的差别：它们是两个独立的概念，不能合而为一。他的研究以主体和总是适应于知识获得的客体相分离为特征。这里，意义就是客体，主体则试图参照一种特殊的指示框架来界定它。这一框架独立于主体这一事实，构成判断定义是否真实的标准。意义在人物身上是一种形象性的东西，那么读者与本文的关系就不可避免地不同于批评家通过他的研究所设法创造的关系。显然，这种意义一定是本文信号与读者的理解行动相互作用的产品。同样清楚的是，读者不能将自己从这一相互作用中分离出来；相反，这一在他身上所激起的活动将他与本文连接起来，并诱使他创造出本文效用所必需的条件。由于本文与读者汇合成为一个情境，主体与客体的分离也就不再适用了。这样一来，意义也就不再是一个可以界定的客体，而是一种可被体验的效应。

这是詹姆斯通过科维克的透视角度构筑出来的情境。他在体验了维里克小说的意义之后，生活就发生了变化。但所有他能做的事情只是报导这一不同寻常的变化——他不能象批评家设法去做的那样，解释或传达意义。这一变化也影响了科维克夫人。在丈夫死后，她开始了一次新的文学冒险，这一冒险使批评家感到失望，因为他不能得出那些可能使他发现维里克小说的隐藏意义的作用因素。①

也许是詹姆斯夸大了文学作品的作用，但是不管人们对这

① 詹姆斯，《地毯中的形象》，第308页。

一点看法如何，无可否认詹姆斯已经非常清楚地说明了小说本文的两种绝然不同的研究方法。意义作为效果是一个令人困惑的现象，而这种困惑并不能为解释所消除——相反，它使解释毫无用处。作品的效果有赖于读者的参与，而解释来自（也导向）分离；所以解释就会削弱效果。因为它们将既定的本文与既定的指示框架联系到一起，因而毁掉了由小说本文产生的新现实。由于效果与解释势不两立，阐释的传统解说性方法显然已经过时了。

古典阐释规范历久犹存

无论如何，由于"现代艺术"的出现，把虚构本文相应地简化成为单一的"隐藏"意义，不能不公正地说，这种做法代表了已经属于过去的一个阐释阶段。这在当代文学批评中正变得越来越明显；"反阐释"① 或"阐释的有效性"② 这类标题表明攻击者与辩护者都意识到了如果不对阐释的必要条件予以应有的考虑，那么阐释的技巧将不能再被运用。苏珊·桑塔格《反阐释》一文对艺术作品的传统训读方法进行了率直的攻击：

> 古老的阐释风格是固执而又毕恭毕敬的；它在字面意义上建立起另外一种意义。现代阐释风格是开凿性的，由于它是开凿性的，所以它也是摧毁性的。它在本文的"背后"发掘，以便找出潜在本文，即真正

① 苏珊·桑塔格：《反阐释与其它》（纽约，1966年）。
② E·D·赫希：《阐释的有效性》（纽黑文，1967年）。

的本文……理解就是阐释。而阐释就是重新描述现象，以期为它找出一个等价物。因此，阐释就不是（如大多数人所假想的那样）一种绝对的评价，一种处身于某种永恒的能力王国之中的心灵表现。阐释自身必须依据人类意识的历史观点被评价。①

似乎现代文学艺术本身正开始反抗传统的阐释形式，即揭示隐藏意义。如果是这样的话，那么浪漫主义以来的一种观点就被证明是适用的了。这种观点认为，文学艺术反抗流行的美学理论规范在某种意义上常常毁灭了那种理论。流行艺术是一个杰出的范例。这个范例欺弄了“它意味着什么”的艺术研究方法。苏珊·桑塔格将此描述为对阐释的全面抵制：“在通常意义上，抽象绘画就是希望无内容；因为没有内容，也就无需阐释。流行艺术运用相反的方式达到相同的结果；它使用的内容如此明显可见，如此地‘本色’，因而最后它也无法被阐释”。②然而，究竟在哪种意义上流行艺术是不可阐释的呢？似乎是它简单地照抄对象，并因而恰好满足大多数阅读艺术作品的人们的期望。但是流行艺术使这一‘目标’如此突出，以致从它产生出来的主题就是对艺术表现的否决。这样，流行艺术通过对艺术表现意图的展示，便把意义推到了阐释者的鼻子底下。这些阐释者唯一关心的事情就是把作品翻译成为那种意义。这里流行艺术所产生的主题是艺术整体的一个特性：即反对把作品翻译成为有关意义。然而，流行艺术所作的事情就是肯定阐释者在艺术中所追求的东西，只是这种肯定太早了，以

① 桑塔格：《反阐释与其它》，第6页以后。
② 桑塔格：《反阐释与其它》，第10页。

致于如果观察者一定要坚守他那习惯的阐释规范，他便无事可做。这一技巧的策略性效果将给观察者以冲击，因为他希望使他所尝试和信任的艺术观察方法发生作用。

现在，我们可以从这一情境中总结出两点重要的意义：第一，流行艺术构成了它自身与观察者期待意向之间的相互作用：换句话说，由于明确地拒绝包容一种暗藏意义，它将注意力导向暗藏意义这一观念的起源，即被历史地决定着的观察者的期望。第二个意义是，艺术无论什么时候启用肯定性夸张效能，这些效能都只是一种策略性目的，它们自身并不构成一个主题。它们的作用实际上就是否定它们明显肯定的东西。因此流行艺术遵从了早在十六世纪菲利普·锡德尼爵士在其《为诗辩护》中就已提出的一条格言："……诗人，他什么也不肯定"。[①] 如果诗人显得有意去"肯定"的话，那么他的目的实际上就容易引起读者或观察者的反对。

现代艺术与传统阐释规范的分裂，有一个常常为现代批评家所忽视的历史原因。持续地运用涉及细察艺术作品隐藏意义的规范，这表明作品仍然被认为是一种媒介，在这个媒介中真理能够取得自己的完美形式。现在，历史地看，绝对主义对艺术的要求已经趋向衰落，而对阐释的解说性要求则变得愈来愈普及了。

"众所周知，黑格尔认为艺术已经濒于末路，然而很少有人知道，他借此说明的是，艺术再也不能被视作真理的个性显现了。现在没有一部艺术作品，——象谢林可能理解的那样——

---

① 菲利普·锡德尼爵士：《为诗辩护》（《散文作品集》第3卷），艾伯特·福伊尔·勒拉特编（剑桥，1962年），第29页。

是一种媒介物，通过它，精神能够得以复苏，能够进入自我沉思，能够获得对其自身本质的了解……即使在基督教世界，也只能将艺术纳入较为综合的信仰联系之中。由于现代生活的真正多样性，使得任何艺术作品试图表现整体都是相当不可能的。”①但是如果一部现代艺术作品成功地传达了即便是一部分现实的话，它就一定仍然带有诸如顺序、平衡、和谐、整合等形式的一切旧有涵义。然而同时它又不断地使这些涵义失去作用。因为如果没有这一过程的话，便会出现一个例如当代意象艺术再次试图产生的虚假整体的幻像；但是如果没有形式的涵义，那么，它将不可能传达任何东西。

这一结构表明了一个道理：艺术作为整体真理的表现已成为过去的事情了。因此注意到这样一个阐释规范的继续运用，它试图恢复实际上艺术已经抛弃的普遍性要求，人们就会感到更为吃惊。这除了是历史的残迹之外还能是别的东西吗？现在发生的事情是，一种被扭曲的辨证法已经出现，通过它，理想中产生出来的阐释规范，对现代艺术所表明的历史性突破置之不理。结果，阐释本身就呈现出普遍的特性；仿佛古老的艺术要求传给了阐释，而现在阐释又接受了那些不再适合于艺术的要求。阐释似乎正试图补偿艺术已经失去的东西。当人们发现阐释规范实际上适用于现代艺术本身时，这种情形的神秘性就大为减少了。现代作品所产生的“意义”往往被证明是非常深奥的东西。但是由于那些规范要求明晰的表现，现代艺术就常常被说成是颓废的。因为依据这些规范，现代艺术落后于已有

---

① 迪特·亨利希：《艺术与当代艺术哲学，关于黑格尔的回顾性思考》，见《内在的美学——美学的反思》（诗学与阐释学第Ⅱ卷），W·伊瑟尔编（慕尼黑1966年），第15页。

成就。这样，我们就面临着一种奇怪的情形。其中原先服务于艺术的阐释现在却把它对普遍有效性的要求凌驾于艺术本身之上。这里，我们清楚地看到当传统的阐释规范忽视艺术概念自身的变化、完全拒绝了解制约着阐释的那些规范的局限性时所发生的一切。当阐释被应用到当代艺术上时，阐释就不阐释艺术了，它开始阐释自己。

寻找隐藏意义的阐释性规范，用当时流行的体系硬套作品。它的合理性似乎具体地表现在它所涉及的作品中。因而，文学本文被说成是时代精神、社会状况、以及作者的神经病等等的证明。它们被降低到了文献的层次，因而也被剥夺了使它们和文献区别开来的真正方面，即它们提供给我们去体验我们自己的时代精神、社会状况、作者的神经病等等的机会。这里并不丧失文学本文的交流能力这样一个关键特征。实际上许多文学本文仍然能够交流，即便它们的信息早已成为历史，即便它们的意义看起来也不再重要。然而，这种能力不可能从将艺术作品当作表现特定的、流行的思想体系或社会体系的一个范例中推演出来。

这一范例肯定，艺术作为知识的最高样式，即便不是真理自身的实际形式，那也是一个整体的代表。现代艺术已向我们表明，艺术再也不能被看作是这种整体的代表形象，相反，它的一个基本功能是显示甚或弥补流行体系所产生的缺陷。因此，它不能是那些体系的一种表现。这样在十九世纪发展起来的阐释风格今天仍然发生着作用，并把作品降格为流行价值观念的反映，由于这类规范力求运用黑格尔的观点把作品解释为"理念的感性显现"，所以这种印象便是自然而然的结果了。在这方面，我们自己时代的艺术已创造出一种新的情境，现在

的焦点不再是柏拉图的理念与显现之间的对应，而是本文一方面与它由以产生的环境的社会和历史规范之间，另一方面与读者的潜在意向之间的相互作用。

然而事实上十九世纪的阐释风格一直延续到了现在，如果现代艺术仍然没有在它身上引起任何根本的变化，那么我们坚持这些传统规范就一定有着某种根深蒂固的原因。这些原因可能是什么呢？乔治·西梅尔暗示说：

> 审美冲动的最初阶段，在一种体系的建构中表现了自己，这一体系将对象置于一个对称的图画之中……一旦它们被结合于这一体系，意识便以最大速度，也就是说，以最小阻力抓住了它们。当一个人在精神上变得与对象的意义不相当，不需要首先把它从其它对象的联系中分离出来的时候，体系的形式就立即解体。这一阶段也标志着对称的审美魅力的消退，这一对称起初被用来组织各种要素……。从美学上看，对称意味着单个要素对它与其它要素之间的相互作用的依赖。同时它也表明了关联圈的封闭性，相反，不对称的形式赋予每一个要素以更为独立的权力，允许它有一个自由而广泛联系的更大空间。①

---

① 格奥尔格·西梅尔：《桥与门》，米夏埃尔·兰德曼编（斯图嘉特，1957年），200页以后和205页。E·H·冈布里奇《规范与形式》（伦敦，1966年）一书清楚地表明了古典规范从古至今对艺术史的支配程度。“每个初学者都知道风格与时期的进程——古典式、罗马式、哥特式、文艺复兴式、风格派、巴罗克式、洛可可式、新古典主义和浪漫主义，这一大堆东西只不过是古典与非古典两种范畴的一系列面具。”（第83页），因此，非古典风格的一切描绘都使用

这里，对称是按照它的古典涵义平衡、秩序、完整等来理解的。西梅尔揭示了存在于努力协调现存因素这一活动背后的动因。对称把新奇控制在一个封闭的、平衡的体系中，从而解除了它对人的压力。如果一个人认识到协调就是企图解决未知的东西，那么，他就更容易理解为什么古典美学持续地对艺术的阐释发生这种影响了。由于古典规范提供了一个保证高度自信的指示框架，所以它们的价值就远远超出了自己的历史起点。西梅尔将这一点说得十分明白：对称与体系的建构产生于一个策略意图，它们根本不具备任何本质特性。但是，由于后古典主义时期的艺术逐渐变得非写实化，所以作品与阐释之间的联系就变得愈来愈微弱，古典的指示框架因而愈来愈不可或缺。因为它看起来是对一种艺术构成判断的唯一途径，这种艺术正不断地分裂为前所未有的无序。

在新批评中我们可以看到显示这一发展的一个例子。新批评标志着文学阐释的一个转折点，它抛弃了古典规范的关键成分，即作品是这样一个客体，它包含着现有真理的隐藏意义。新批评派宣告了意义寻找，即所谓“外部研究”的终结。它所

了“排除的术语”（第89页）。然而，就艺术作品的阐释而言，这将导致难题：“因为排除意味着意向，这种意向不能在一个形式家族中被直接感知到”（第90页）。但是，只要这些形式构成了一个评价的尺码，非古典的形式就只能被作为“有待避免的罪恶的编目”。

此处我们看到了古典阐释模式的结构。就这一古典阐释模式借助于既定规范的编目来衡量所有艺术作品而言，它是参考性的。这一种参考模式在其所有的标准定义上都显示出对艺术的一定历史概念的明显信奉，因而背叛了其固有的历史性。当一部艺术作品需要按照其个性或功用被检视时，参考模式为一个可起作用的模式所代替。无论如何，这更适合于现代艺术的研究，但它也能使我们接近过去的作品，因为它揭示出它们的功能和接受的决定性条件。不用说所有的阐释模式都有其局限，当古典规范对普遍有效性的要求接受现代艺术挑战的检验时，它们的界限就变得彰明较著。静观的古典美学再也找不到可以观照的任何东西，这一点突然变得明白如昼，尽管这种“消耗”并没有耗尽艺术的功能。

关心的是作品的各种要素及其相互作用。但是，即使在这块新开辟的崭新领域中，旧有的价值观念仍然设法钻了进来。衡量作品价值的尺度是各种因素之间的协调，用现代术语来说就是，那些因素起始时愈是不同，它们便愈难相互联系；而最后，当其各部分统一于一个协调的整体之中时，作品的审美价值也将愈大。协调与对模棱两可的永久消除——这是新批评对古典阐释规范所欠下的未被公开承认的债务。但只是在这种情况下，协调才一反过去对真理表象的屈从，而表现出它自身的价值。因此，新批评已将艺术技巧从其实用功能中分离出来，使它本身就是目的——在这点上，新批评既提出又达到了自己的极限。

新批评不再着重作品的表达意义，而把注意力转向作品自身所发挥的功能；就此来说，它改变了文学感知的方向。在这方面它已显示出时代的局限性。它的失误在于它试图通过那些用于揭示表达意义的同样的阐释规范来定义这些功能。功能不是意义——它引起一种效果，而衡量这种效果不能与评价真理外观使用同样的标准。

现在，这种传统规范在经历了艺术和批评方面的变革之后，却依然既存在于艺术上又存在于批评方面。这一事实需要进一步的解释。它所以生命不衰，一个主要的原因是一致性建构对一切理解活动都是必不可少的。诸如小说或史诗这类大部头的本文是不能持续地以同等的强度‘呈现’给读者的。十八世纪的作家已经意识到了这个事实，并且在他们的小说中实际讨论了可能的阅读结构。菲尔丁①、司各特②及其作家对隐喻

① 见亨利·菲尔丁《汤姆·琼斯》第1卷，第18页（人人丛书，伦敦，1957年）。
② 见瓦尔特·司各特《威弗利》（内尔森古典丛书，爱丁堡，未注明出版日期），第44页。

的运用，就是一个有代表性的例子。借用这一隐喻，他们把读者比作公共马车上的一个旅行者，他不得不在整个小说中作那往往是困难的旅行，从他的移动的观点向外眺望。自然，他将自己所看到的一切与记忆之中的东西结合起来从而建构起一致性模式，其自然性与可信赖性将部分地依赖于他在每一段行程中所予注意的程度。然而，他从来不可能毫无遗漏地饱览整个旅行。菲利普·霍布斯包姆考察了最近的弥尔顿批评特别是关于《失乐园》的批评。他在描述各种不同的阐释时，运用了“适用性”这一概念：

> 作品越长，就越容易出现漏洞，这只是一句老生常谈。但批评家倾向于弥补漏洞，以造成连结，也许这些连结不是为了其他读者；毫无疑问，这种倾向是批评危机和包涵于其中的自相矛盾的结果……，依我之见，问题在于批评家为了在自己头脑中把作品作为任何东西而不是分裂的断片，他便不得不在阐释上作出某些努力，而无论结果会是怎样个人的、个性化的。那么，这种尝试就宣告了与读者群不同的结果。读者常常对这类活动所不可避免地引起的不一致表示愤慨。不管主观上一部作品如何地统一，而实际上可悲的是它总是零碎的。自然，承认这一点就会更合情理，也更诚实。……这就是我所说的“适用性”概念：正因为他的一切经验都不完全适应于甚至是最天才的创造性作家，所以作家作品中的一切也不完全适用于甚至最感兴趣的读者。①

① 菲利普·霍布斯包姆，《交流理论》（伦敦，1970），第47页以后。

在理解活动中，整部作品的适用性的缺乏是由“移动视点”造成的，这种缺乏使读者方面的一致性建构成为必要，关于这一过程我们将在后面详细讨论。① 此处与我们有关的是，这一过程明显地求助于特别阐释所处理的整体、和谐、各部分的对称等古典规范。问题在于一致性建构是否产生于这些规范？或者这些规范是否仅仅被用来把产生出来的一致性合法化？

如果我们以《失乐园》为例，那么，整个史诗对于批评家的适用性越少（无论什么原因），他所建立起来的一致性就越谨严。作品不适合整一概念的任何因素都被完全遮掩起来了。现在，这意谓着适用性的缺乏，通过对习惯的和外在的标准的窜改而得到补偿。这一窜改最终使批评家获得了超越他所从事这项工作本身的特色。如果本文的适用性增加，那么读者就面临着使他的习惯方向索然无味甚或无关紧要的那些经验，这时，他不得不修正这些方向；但是适用性的缺乏被用来提高他实施自己标准的程度。这便肯定了如下的猜疑：本文的一致性意义——它并没有为本文所系统表述——与其说是本文暗含的内容，不如说是出于读者的建构。许多各不相同的一致性被建立起来，似乎它们要证明阐释并不出自古典规范，而是把这些规范当作一种根据来使用，因为所有这些不一致性都被用来使史诗整体具有适用性，甚至或事实上特别是在这里，明显的不一致反对协调过程。

这使我们接触到霍布斯包姆观点的更深入的方面。适用性的缺乏决定着贯穿于全部写作过程和阅读过程的一致性建构。

---

① 见第三编，第五章，第118—125页（此书原书页码，下同）。

在这方面，批评家与任何其他读者没有区别，因为通过他所建立起来的一致性，他试图把作品当作一个独立的单位来把握。批评家一旦提出自己的阐释，他本人便立刻成了批评的对象，这是因为作品的结构可以用许多不同的方式来组合。对他的阐释怀有敌意的反应将表明，他并没有充分认识到是那些习惯性规范决定了他的一致性建构的方向。然而怀有敌意的读者也处于同样地位，因为他的反应也易于受到相同的习惯标准的支配。两者之间的区别在于，批评家还必须设法解释为什么他自己的一致性建构切合于所讨论的作品。如果此后他还借用了古典阐释规范，那么人们仍然会猜测：他所以使用审美规范，其实是为了证明他个人的理解行为是合理的。古典阐释规范是以如下的假想为基础的：每一部作品都代表着真理的外观，它要求各种不同要素之间的和谐，以便使自己容易被接受。

一致性建构与此大为不同，作为理解的结构，它依赖的是读者而不是作品。因此，它便与主观因素尤其是读者的习惯性趋向不可分割地联系在一起了。这就是为什么现代文学如此充满明显的不一致——不是因为它们被拙劣地建构，而是因为这类断裂对理解起着妨碍作用，因而也就迫使我们把自己的习惯方向作为不适当的东西而抛弃掉。如果一个人试图忽略这些断裂，或者依据古典规范将之视为缺点加以非难，那么事实上他就是企图取消它们的功能。这类企图出现的频率，仅仅从冠以"……阅读指南"标题的阐释数目就可以估测出来。

古典阐释规范被持续地运用，这里存在着一个主要的原因。它们不仅可以用来判断作品的价值，而且也能用于建构本文"适用性"章节的一致性。读者在一致性建构过程中所作出的诸多不同的、主观的决定因而仿佛是经过完全一样的规范的

调节之后才得以出现的。此外，可以说为这些规范所要求的对称保证了一个使陌生的东西即便无法控制但也可以理解的指示框架。于是，这些规范自它们产生以后能够如此长久地存在，显然得归功于这些因素。指示既适用于理解行为，也同样适用于作品的结构，它为评价至今尚不熟悉的东西提供了标准，而且当一个人集合作品的一致性时，它也出现在作品之中。指示注定好象是自然的才能。

如果阐释的任务在于传达文学本文的意义，显然，本文自身就不可能已系统说明过这种意义。如果象古典阐释规范所设想的那样，意义已经存在于那里，只是等待着一个相应的解说，那么意义又怎样才可能被体验到呢？由于意义产生于具体化的过程，所以阐释者也许应该更多地注意过程而非最后的结果。因此，他的任务就不是去解释一部作品，而应该是揭示它产生各种可能作用的条件。如果他阐明一个本文的潜在因素，他就不会再坠入这样一个致命的陷阱，即试图将一种意义强加给读者，仿佛那个意义才是正确的，或至少是最好的阐释。T·S·艾略特说，“批评家不必强迫，不必对好或坏作出判断。他只须简单地说明：读者能够为自己作出正确的判断”[①]。人们对于现代艺术或者流传下来的文学作品有着各种各样的反应，这表明，阐释者不再要求教给读者以本文的意义，因为没有主观的作用和语境，便不会有这种意义。分析一个人在阅读时实际所发生的事情，将会更有教益，因为只有在阅读中本文才开始展示它的潜在因素，正是在读者那里本文才得到复苏；

① T·S·艾略特，《圣林集》（大学平装本，伦敦，1960年），第11页。他的评论可以在论文“完美的批评家”中找到，该文最初发表于1928年。

而且甚至当“意义”已成历史而不再与我们相关时，这也照样是正确的。在阅读中，我们能够体验那些不再存在的事情，能够理解那些我们完全不熟悉的东西。这一令人惊异的过程，现在还需要研讨。

第二章　审美反应论的基本原理

读者方面的透视角度与传统的缺陷

今天阐释正开始去发现它自身的历史——不仅是它的个别规范的局限，而且还有那些只要传统规范保持其统治地位便不可能出现的因素。毫无疑问，这些因素中最重要的是读者自己，即本文的接受者。只要兴趣的焦点集中于作者的意图，或者集中于本文的当代的、心理的、社会的抑或历史的意义，或者集中于作品的建构方式，那么批评家似乎就很难想到：本文只有当它被阅读时才能具有意义。当然这是每个人都承认的事情。然而令人惊异的是，我们几乎不知道我们在承认什么。有一点是很清楚的，即阅读是所有文学阐释过程所必需的先决条件。瓦尔特·斯莱托夫在他的《读者论》一书中已看到了这一点。

> 一开始就肯定文学作品至少部分地是为阅读而存在的，肯定我们确实在阅读它们，肯定阅读中所发生的事情值得思考，这会使人感到有点愚蠢。可以

毫不含糊地说，这类论断看起来太显而易见了，以致于没有必要去指出它们。因为毕竟没有一个人直接地否定读者与阅读实际存在；即便一直坚持文学作品的自主性以及读者反应与作品无关的那些人，他们自己也阅读书籍并作出反响……也许同样明显的是，认为文学作品之所以重要与值得研究，主要是因为它们能被阅读并能在世人中引起反响。①

阅读每一部文学作品，核心的问题是作品的结构与其接受者之间的相互作用。这就是为什么艺术现象学理论特别注重这样一个事实：研究一部文学作品，不仅应该关心实际的本文，而且应该同等程度地关心对那个本文所作出的反应行动。本文自身仅仅提供了“图式化外观”②，作品的主题只有通过它们才能够被生产出来，而实际的生产又只有通过具体化行为才能发生。

从此我们可以得出结论：文学作品具有两极。我们可以称之为艺术极和审美极。艺术极是作者写出来的本文，而审美极是读者对本文的实现。从这种两极化的观点看来，十分清楚，作品本身既不能等同于本文也不能等同于具体化，而必须是处于两者之间的某个地方。作品就其自身而言是虚的，因为它既不能还原为本文的现实，也不能还原为读者的主体性，在这种虚空性中它衍生出自己的能动性。由于读者经历了本文所提供的各种透视角度，把不同的视点和模式相互联结起来，所以他

① 瓦尔特·J·斯莱托夫，《向读者致意》（文学反应面面观）（伊大嘉，1970年），第3页。

② 参见罗曼·英伽登，《文学的艺术作品》，乔治·G·格拉博——威茨译（埃文斯顿，1973年），第276页以后。

就使作品开始运动，从而也使自己开始运动。

如果作品的实际位置是处于本文与读者之间，它的实现显然就是两者之间相互作用的结果。因此仅仅专注于作者的技巧或者专注于读者的心理，都不能告诉我们阅读过程本身。这并不是要否认两极之中每一极都至关重要——它只是要说，如果一个人看不见这种关系，也就看不见真实的作品。假如这种关系是传达者与接受者的关系，分头的分析就只能是结论性的，尽管它不无作用，因为这必须假定一种共同的规则以保证准确的传达。之所以假定这一共同的规则，是因为信息的传递只能有一种方式。

然而在文学作品中，信息却以两种方式传达出来，在此，读者通过创造它而“接受”它。这里不存在一个共同规则——一个人最多可以说，共同的规则产生于这一活动的过程中。从这一假定出发，我们必须寻找能使我们描绘相互作用的基本条件的结构。只有那时我们才能洞察作品固有的潜在效能。这些结构必须具有复合性，因为尽管它们被包含在本文之中，然而只有当它们影响了读者的时候，它们的作用才能被发挥出来。实际上小说中每一个可以分辨的结构都具有两面性：它是语词的，也是情感的。语词的方面支配这种反作用并使它避免随意性；情感的方面则实现本文语言预先建构的反作用。因此，对两者间相互作用的任何描述都必须将（本文的）效能结构与（读者的）反应结构结合起来。

审美效能的特征在于它不能为现存的东西所约束，而且“审美”一词对于指示性语言来说是一种令其难堪的东西，因为与其说它代表一个定义还不如说它标志着存在于语言的定义性特征中的沟壑。约瑟夫·科尼希将这种情形概括如下：“当然……

‘成为美丽的’和‘这是美丽的’这种措辞并不是毫无意义的。然而……它们所意谓的也只是通过其自身所表示的东西……它只是这样一种东西，即仅仅通过这些文字本身所传达的东西。”①当有人试图根据他已知的另外一些意义来界定这里的意义时，审美效能便被剥夺了它那独特的性质。因为如果它只是意味着通过它才能产生的某种东西，那么，它便不可能等同于世界上任何一种既存的东西。同时，这里自然很容易发现，具体的定义之所以总是献给那不可定义的现实，是由于人们总是不自觉地把它与自己已经熟悉的语境联系起来。然而一旦他这样做了，这种效能就不复存在。原因是这种效能具有体验的性质，而不具有解释活动的性质。因此，文学本文的意义不是一种可以定义的实体，而是——如果有可能的话——一种能动的即兴创造。

前面已经指出，阐释家的任务应该是阐明本文的潜在意义，他不应该把自己仅仅局限在一种意义上。显然，全部的潜在意义决不会在阅读过程中完全被实现，然而恰恰是这一事实使人们把意义想象为某种发生了的事情成为必然。因为只有这样，人们才能了解到那些预先决定意义构成的因素。不论意义在每种情况下的实现多么独特，构成它的行为在主体之间将总是具有可以确证的特征。现在以寻求单个意义为基础的传统阐释形式，已经开始指导读者。因而，它倾向于既忽视本文作为偶发事件的性质又忽视由这种偶发引起的读者体验。我们已经看到，这类有关的意义不可能具有审美的特性。不过，它最初

① 约瑟夫·科尼希：《审美作用的本质》，载《人的本质与实际》（纪念赫穆特·普莱森纳专辑），克劳斯·齐格勒编（哥廷根，1957年），第321页。

是审美的，因为它生产出以前不曾存在过的一些东西。但是一个人只要一打算理解这种新的体验，他就不得不寻求非审美的再保证。因而意义的审美性质就不断迫使它自身转化为推论的确定性——用康德的话来说，这便是二律背反：一会是审美的，一会是推论的。这种转换决定于小说"意义"的结构，因为这样一种意义不可能总是无限期地作为一种审美效能。它在读者方面激起和发展出来的体验表明：它产生了某种不再被视为审美的东西，这是由于它通过联系自身以外的某种东西而扩展了它的意义。

各种各样的阐释技巧正是在这一点上分道扬镳。单一意义技巧掩盖了这种区别，完全忽视了一种审美的体验导向一种非审美体验的事实。这里，意义被理解为对集体认同价值观念的表示甚或代表。对审美效能的分析以这种区别作为自己的出发点，因为只有通过阐明意义生产的过程，一个人才能理解意义怎么会呈现出这么多不同的形式。进而，这种分析可以为一种理解、甚至为一种关于审美效能怎样被发挥出来的理论打下基础。单一意义研究简单地认为意义的汇集是理所当然的事情，因为它的唯一目的就是传达出被它认为是客观的可以界定的本文意义。阐释的历史清楚地表明，这种研究必须依据外部参照系。这些参照系往往具有复杂的主观性。因此，这类阐释的洞察力与"成功"恰恰来自那些他们要求排除出去的因素。

这些看法是重要的，因为批评界一开始就把读者方面的理论看作是自由的主观主义的形式。霍布斯包姆简明扼要地总结了这两个极端："大体上可以说，各种艺术理论的不同在于主观性程度的不同，它们把主观性归之于感知者的反应。或者，

反过来说，它们的不同在于客观性的程度。它们把客观性归之于艺术作品。因此，全部艺术理论就从主观主义那里延伸到绝对主义那里。在主观主义那里，每一个人都将以自己的个人方式对作品进行再创造；而在绝对主义那里，我们感到一种理想的标准已被表现出来，每一部艺术作品都必须适应它。”①

于是，审美反应理论的一个主要缺陷就是，由于它在对本文的实现的反映中检视本文并因而否定本文与其自身的同一性，所以它就为理解的主观随意性牺牲了本文。另一方面，作为一种理想标准的客观体现，本文融合了许多决不会被承认的前提。即使我们接受了这样一个观点，即认为在作品中客观地体现了一个理想的标准，这也仍然没有把读者对于这一标准的理解的恰切性告诉我们。是谁决定了标准的理想性、体现的客观性、或阐释的恰切性？自然是批评家。但他也是读者，他的所有判断都建立在他的阅读之上。这甚至适用于那些将阅读行为视作与其前提无关的判断。因此，想要成为客观的判断便有赖于这样一个基础，它好象每一点都与那些不要求客观性的东西一样是“个人的”。这一事实表明这些似乎是“个人的”过程更加迫切需要审查一番。

虽然理解行为由本文结构所引导，这是一目了然的事情。但后者从来不能完全地予以控制。这里人们可以感到些许的随意性。但是必须记住，虚构本文构成它们自己的对象，而不是照抄已经存在的某种东西。因而它们不能具有现实对象的全部确定性。实际上，正是这些不确定因素使本文能够与读者“交流”，这就是说，它们诱使读者参与作品意向的生产和理解。

① 菲利普·霍布斯包姆，《交流理论》（伦敦，1979年），第13页。

只有以这种方式他才能实际地体验到客观主义理论所要求的、作为本文固有特质的所谓理想标准。这种理想性必须为阐释所说明并传达，这一事实表明，理想性并不是直接地给予读者的，所以我们可以有把握地说，本文的相对非确定性允许各种各样的实现。然而这并不等于说理解是随意的，因为确定性与非确定性的混合决定了本文与读者之间的相互作用，这种双向过程不能被称作是随意的。同样的论点恰恰不利于阐释的理想标准理论，因为它忽视了读者所起的作用，而假定交流只能依照先在的和谐去想象。

那么，本文的体验只能通过一种相互作用而产生，这种相互作用不能被认为是个人的或随意的。所谓个人的是指读者将本文纳入他自己的经验的宝库。就读者方面理论而论，这也只是意谓着在理解过程中，阅读的主观主义因素的出现比信奉这种理论的批评家所想象的要稍迟一个阶段，即在那里审美效能导致了经验的重构。

既然主观主义与客观主义的理论都易于曲解或忽视阅读过程的重要方面，那么问题是否出在概念本身？“……从逻辑上讲，审美理论徒劳地去定义不能定义的东西；去陈述那些不具有充分而必要特征的东西的充分而必要的特征；去想象封闭的艺术概念，而这时艺术概念的用法已经显示和要求它自己的开放性”。① 然而，文学批评家在实践中常常没有考虑到这一深刻的见解，继续渴望给不能定义的东西下定义。例如，当我们说一部文学作品好或坏时，我们在进行一种价值判断。但当我

① 莫里斯·韦茨：《美学中理论的作用》，载《从哲学的观点看艺术》，约瑟夫·马戈利斯编（纽约，1962年），第52页。

们被要求证实那一判断时，我们求助于一些标准，而这些标准本身并不是价值尺度，它们只是代表了被讨论的作品的特征。我们甚至可以将这些特征与其他作品的那些特征作比较，但在对它们进行区别时，我们只是在扩展我们的标准范围。而标准仍然没有构成一种价值尺度。比较与区别只能用来限定价值判断而不能等同于价值判断。例如，如果我们因为一部小说的人物是现实主义的而称颂这部小说，那么我们就赋予了一个可资证实的标准以一种主观的评价，它对有效性的要求至多在于一种公意。对主观偏爱而言，客观证据并不使价值判断本身客观化，而只是使偏爱具有客观性。这一过程暴露了支配着我们的偏爱。于是这些偏爱就可以被看作是个人规范的表现，即不是客观的价值判断。在被暴露的过程中，它们打开了通向我们价值判断的一种主体间的道路。

这一过程典型地表现在C·S·列维斯与F·R·利维斯关于弥尔顿的论战之中。列维斯将他们的论战概括如下："当我们考察《失乐园》时，他与我并不是看到了不同的东西。他的所见和所恨与我的所见和所爱完全相同"[①]显然，他们持有相同的标准，但却从中得到了迥然相异的结论——理解行为本身显然是主体间的，因为他们反应的是同一事物。如果主观性与客观性的对应是相互关联的，那么这种区别就出现在不可能出现的层次上。主体之间相同的感知怎能产生如此相异的结果呢？如果价值判断建立在这种客观标准的基础之上，那么，它们怎会如此主观呢？原因可能在于一部文学本文在主体之间包含着对意义生产的可以证实的指令，然而生产出来的意义却因

① C·S·列维斯：《〈失乐园〉序》（牛津平装本，第10种，伦敦，1960年）第134页。

而可能导向形形色色的不同经验，主观判断由此而来。所以，消除了主观主义／客观主义的概念，我们就能够建立起一个主体之间的参考框架，它使我们可以评价价值判断的其他不可避免的主观性。

集中于文学本文效果上的另一个缺陷是温萨特和比尔兹利所说的"感受迷误"。这是"诗与它的效果（它是什么和它起什么作用）之间的混淆……它开始于试图从诗人的心理效果中获得批评标准，而终止于印象主义与相对主义。结果……作为一种特别评断对象的诗本身就归于消逝了"。[①] 这种观点不仅适应于感受迷误，而且运用到批评判断方面也同样正确，因为这样的判断也导致相同的结果。由此可知，所谓研究的正确与错误之分仅仅与结果的性质有关，于是便产生了这样的问题，即真正的难处是否在于我们易于把艺术作品等同于结果而不是在这一结果的特质中寻找等同。

如果一个人将本文划分为表现意义（诗是什么与诗关于什么）和潜在效能（诗起什么作用），那么，在这两种情况中，他都在将作品等同于一个特定的意图。第一种情况设想有一个假定的意义，第二种则设想有一个假定的接受者。无论这两类假定是否合理，它们的真正不同却表明它们具有一个共同特征：两者都是定义行为，确定本文的什么因素最为重要。实际上，它正是文学作品所特有的性质，因为文学作品激起了这类定义行为，而定义行为本身在性质上是可以被改变的。这就是为什么不依赖这些定义行为要把握住文学本文如此困难的原

① W·K·温萨特：《语词的偶像》（诗义研究）（列克星顿，1967年），第21页。

因。它们躲躲闪闪，迫使观察者想方设法去抓住它们。但是当观察者这样做时，他就容易将本文的性质与他的定义的性质相混淆，而另一方面，本文的性质则诱发了这些定义行为，其中本文并不与自己的结果相等同。

这一事实导致了文学美学的大多数难题。由本文所引起的对定义的不断需求似乎妨碍了我们把握文学性质的企图。在这种结构意义上说，为温萨特与比尔兹利所批评的“感受迷误”与他们认为适合于文学研究的定义决非有什么不同。他们的批评的合理之处在于他们把作品在其结果中的消逝视作一个难题，在这种情况之下，这是一个心理学难题，而非一个美学难题。当作品被与其结果混淆起来时，这一批评将总是适用的。然而，这种混淆只有在这种前提下才能发生，即文学本文至少潜在地预构了这些“结果”，以致接受者能够依据他自己的选择原则来实现它们。在这方面，我们可以断定：文学本文与其说实际地形成了意义本文，不如说开始了意义的“实行”。它们的审美特质就在于这一“实行”结构，显然这一结构不能等同于最后的结果，因为没有单个读者的参预，就不可能有实行。

因此，文学本文的一个主要特征就是，它们生产出了并非它们自身的某种东西。这样，对“感受迷误”的指责就不能应用于审美反应理论，因为这种理论关心的是产生于效果之前的“实行”结构。而且，审美反应理论把实行与结果之间的分解性分离当作了一个基本前提。而当读者或批评家问道“本文意谓着什么”时，这一前提完全可以不予考虑。

读者与隐在读者的概念

诺思罗普·弗赖伊曾经写道："有人说贝姆的书象一次野餐，作者将语汇、读者与意义全都带来聚餐。这个评语也许被当作对贝姆的一种嘲笑，但它却是对所有文学艺术作品的无一例外的确切描述"。① 对这一合作事业的真正性质进行理解的任何尝试，都将在有关读者的问题上陷入困境。当文学批评对于文学效果或文学反应作出宣言的时候，各类不同的读者都被论及。一般来说，依据批评家对反应史或文学本文的潜在效能注重与否，将产生出两种范畴。首先，我们拥有"实际"读者，我们知道他的被记载下来的反应。其次，我们拥有"假定"读者，在他身上可以设想出本文所有可能的实现。后一种范畴常常被再分为所谓理想读者与同代读者。我们不能说理想读者客观地存在着，而同代读者尽管毫无疑问地存在在那里，却也很难追摹出它的一般化形式。

然而，没有人会否认同时代读者，也许又是一个理读想者。而且正是它们似是而非的存在好象证实了以它们的名义所作出的要求。这种似是而非的基础作为证明的一种方法，其重要性可以从下面的事实中估计出来，即近年来另一类读者有时被赋予了不仅仅是启发性的特质，也就是说，这些读者的心理已被精神分析学的发现所打开。例如，西蒙·莱塞和诺曼·霍兰② 曾做过这类研究，对此我们在后面还要论及。把心理学作

---

① 诺思罗普·弗赖伊，《可怕的对称》(威廉·布莱克研究)，波士顿，1967年第3版，第427页以后。

② 见第一编第二章，第38至50页。

为研究一种特殊类型读者（从中可以观察到这类读者对文学的反应）的根据，这常常是由于人们渴望避免其它读者类型的局限。对心理学上可以描述的读者的假定，扩大了文学反应可被探查的范围，以精神分析学为基础的理论也显得似乎有一定道理，因为它所论述的读者似乎已经具有了真实的存在。

让我们更进一步审视一下两种主要读者及其在文学批评中的地位。实际读者主要在反应史研究中被提及，即当注意力集中在一部文学作品被一个特殊的读者群接受的方式上的时候。现在不论对那部作品作出什么样的判断，它们也都会反映出那个群体的各种态度和规范，文学因而被说成是对决定这些判断的文化原则的反映。对于被援引的不同时代的读者来说，这也同样是正确的，因为，不管他们可能属于哪个时期，他们对所讨论的作品的判断仍然会显示出他们自己的规范，因此这些判断对他们各自社会的规范和趣味就提供了一条实际线索。自然，实际读者的重构有赖于当时文献的存在，而在时间上我们愈往后走，走过十八世纪，文献资料就变得愈加稀少。结果，重构常常完全依赖于从文学作品本身一点一滴地汇集资料。这里，问题在于这种重构是否与当时的实际读者相符，或者是否仅仅表示出作者意图让读者承当的角色。在这方面，存在着三种类型的“同时代”读者——一种是从现存的文献中引出的实际的和历史的读者，另两种是假定的读者：其一为从当时的社会历史知识中构想出来的读者，其二为从拟定在本文中的读者角色中推测出来的读者。

与同时代读者几乎直接相对的是常被提及的理想读者。要精确地指出它出自哪里是困难的，尽管大量的材料可以说明，他可能产生于语言学家或批评家本人的大脑之中。虽然批评家

的判断已经完全被他论述过的许多本文所磨砺与净化，但他仍不过是一个有教养的读者——但愿这是因为在文学交流范围内理想读者是一种结构上不可能的东西。理想读者必须具有与作者相同的代码；但是由于作者通常总是在他们的本文中把流行的代码重新代码化，所以理想读者还必须共有构成这一过程基础的意向。如果这是可能的话，那么传达将相当多余，因为一个人只能传达尚未为发出者与接受者所共有的东西。

作者本人可能就是他自己的理想读者，这一观点时常为作者关于自己作品的陈述所损害。一般来说，作为读者，他们几乎从来不就他们自己的本文对他们所产生的震撼作出任何评说；相反，他们喜欢用提示性语言谈论自己的意图、策略与结构，遵从对他们试图引导的读者群也同样有效的那些条件。这无论发生在什么时候，即无论作者什么时候转变为他自己作品的读者，他都必须因此而回到那个已经被他在自己的作品中重新代码化的代码。换句话说，作者尽管在理论上是唯一可能的理想读者，但由于他已体验了自己所描写的东西，所以事实上不需要将自己复制成为作者与理想读者。这样，理想读者的提法在他这方面就是多余的。

反对理想读者概念的另一个问题在于，这种人必须能够充分地认识到虚构本文的意义潜能。但是文学反应史相当清楚地表明：这一潜能的实现有着各种各样的不同方式。如果是这样的话，那么一个人怎能一次就囊括所有可能出现的意义呢？同一本文在不同的时代会产生出不同的意义，而且同一本文在第二遍阅读时也将产生出有别于第一次阅读的效果。那么，理想读者不仅必须不受自己历史情境的限制而实现本文的潜在意义，而且还必须无一遗漏地实现。其结果将导致本文的完全消

费，而对文学来说，这本身将是毁灭性的。然而，却也存在着能够以这种方式“消费”的本文，这明显地表现在经常流入机器，化为纸浆的消遣文学制品。那么，问题在于这种作品的读者是否真的就是“理想读者”这一术语所指示的读者呢？因为，在本文难于理解时，“理想读者”常常被邀请出来，——希望他会解开本文之谜，如果不存在奥秘，那他就不会产生。的确，此处存在着这一特殊概念的真正必要性。理想读者与同代读者不同，他是一种纯粹的虚构物，不具有现实的基础，但正是这一点使他相当有用；作为虚构物，他能弥补在任何关于文学效果与反应的分析中所不断出现的缺陷。不管他被邀请出来解决的是什么问题，他可以因问题而设地具有各种各样的才能。

对于理想读者与同代读者两种概念的这一相当粗略的说明显示出某些推测，当虚构本文的反应需要评价的时候，它们常常开始发生作用。这些概念所涉及的基本问题是产生出来的结果，而不是效果结构。这一结构导致了这些结果，并对它们负责。现在应该改变这一有利视点，把注意力从产生的结果方面转到诱发读者再创造活动的辩证法的本文潜能之上。

从这些传统的和基本上是有局限的读者范畴中摆脱出来的渴求，已经明显地表现在人们对于发展作为启发性概念的新的读者范畴所做出的种种不同的尝试之中。现代文学批评为特定的探讨领域提供了特定的范畴：有超级读者（里法德尔）①、

① 米歇尔·里法德尔，《结构文体学》，威廉·博尔译（慕尼黑，1973年），第46页以后。

知识读者（菲什）①和意向读者（沃尔夫），②这里提到名字的只是少数，其中每一种都有自己的专门术语。虽然这些读者主要被认为是启发性思维的产物，然而他们却都脱离了实际的、现有的特定读者群。

里法德尔的超级读者代表了“一组信息提供者”③，他们总是聚集在“本文的节点”上④，因而他们的共同作用建立起“文体事实”⑤的存在。超级读者如同一种探矿棒，用来发现被编码进本文之中的潜在意义的密度。作为指示具有不同能力的各种读者的一个集合词，超级读者允许对暗含于本文信息中的语义潜能和实际潜能作出经验性的和可以证实的说明。纯粹从数目的重要性出发，里法德尔希望不要考虑从单个读者的主观倾向中所不可避免地产生出来的变化程度。他试图使风格，或者使文体事实客观化，这一文体事实被作为附属于主要语言因素的一种交流因素⑥。他认为，文体事实从它的语境中分离出来，从而指向在被编码的信息之中的密度，这种密度由超级读者发现的文内对比所揭露出来。此类研究绕开了文体学所固有的困难，这种文体学常常参照本文之外的语言学规范，即根据本文偏离预先假定的、本文之内的规范的程度来测定其诗的特质。然而，这种看法，不是里法德尔概念的核心；最关键的一点在于文体事实只能被感知主体所辨明。因此，构成本文内

① 斯坦利·菲什：《读者中的文学：感受文体》，载《新文学史》第2卷，1970年，第123页以后。

② 埃尔文·沃尔夫：《意向读者》，载《诗学》杂志第4期，1871年，第141页以后。

③ 里法德尔：《结构文体学》第44页。

④⑤ 同上，第48页，第29页随处可见。

⑥ 见莱纳·瓦尔宁的批评文章《作为文学理论语用学的接受美学》，载《接受美学，理论与实践》一书，莱纳·瓦尔宁编（慕尼黑，1975年），第26页以后。

部对比的基本不可能性表明，它本身是一种只能由一位读者来体验的效果。所以，里法德尔的超级读者是探查文体事实的一种方法，但由于它的非指示性，这一概念就表明读者对文体事实的形成是多么地不可或缺。

那么，甚至作为一群读者的集合名词，超级读者也不能避免错误。对本文内对照的真正确定必须以存在差异的能力为前提，并且特别有赖于读者群与被讨论的本文之间或近或远的历史距离。不过，里法德尔的概念表明，文体特质再也不能仅仅用语言学的方法来确定了。

这在一定程度上也适用于菲什的知识读者概念。知识读者概念不大关心反应的统计平均值，而注重描述读者对本文的加工。为此，某些条件必须具备：

> 知识读者是这样一种人：1.他有能力讲本文所由以建立起来的那种语言。2.他充分掌握了"语义学知识，成熟的……听者必须将之运用到理解活动中去"。语义学知识包括语词构造、可能搭配、习语、行话或其它方言等知识（它既是生产者的经验，又是理解者的经验）。3.他具有文学能力……读者，我认为，他就是这种知识读者，既非一种抽象物，亦非一个实际的、活着的读者，而是一种混合物，即真正的读者（我），他可以尽力去做一切事情，使自己博学多识。①

① 菲什：《读者中的文学》，第145页。

于是，这种读者，不仅应该具备必要的能力，而且也必须能够观察他自己在现实化过程中的反应，以便控制它们。① 这种自我观察的需要来自如下事实：首先，菲什在发展他的知识读者概念时，曾经较多地参考了生成——转换语法；其次，他不能接受这种模式所固有的某些结果。如果读者依靠他自己的能力自行建构本文，这就意谓着在阅读过程中，他的反应会一个紧跟着一个；而且正是在这连续的反应中，本文的意义被创造出来。在这一范围内，菲什遵循了转换语法的模式。他与这一模式的分歧在于他对表层结构的评价："无论如何应该注意，我的反应理论特别是意义反应理论，包括了远远超出转换语法家所能允许的那些东西，他们相信理解是深层结构的知觉的一种功能。至少在某些语言学家的著作中，存在有一种倾向，即把表层结构——实际句子的形式——贬低为一种无用的包皮，或外壳，或面纱，而一层无用的东西为了其下面的核心部分，终将被剥掉或穿透，或丢弃。"②

由文学本文的表层结构在读者中引起的连续反应常常具有如下特征，即，本文的策略把读者引入歧途——这就是不同的读者为什么将产生不同的反应的主要原因。如果表层结构仅仅是用来显示深层结构的话，那么表层结构在读者中引起的过程事实上将几乎立即嘎然而止。这样，菲什就在对它与对他的概念来说都是至为关键的一点上舍弃了转换模式。这一模式实际上失败了，而恰在此时它却深入到了所有任务中最有兴味的一个，即弄清楚本文的加工过程——如果把这一行为降低为纯粹

---

① 菲什：《读者中的文学》，144页至146页。
② 同上，第143页。

的语法关系，那么它的力量就会奇怪地被夺走。也正是在这一点上，知识读者这个概念丧失了它的指示框架而变成一种假定。对于其前提的所有表面合理性来说，这一假定相当难以巩固。菲什本人了解这一困难，在这篇论文的结尾处，他就自己的概念说道："在独特的和善变的（对理论家而言）方面，它是一种方法，加工其自己的使用者，同时，使用者又是它的唯一工具。它自己磨砺，它所磨砺的正是你。总之，它不组织材料，而是改变心灵，"①因而，这种改变，不再与本文相关，而与读者有关。从生成——转换语法的观点来看，转变只是一种隐喻，但它同时也清楚地表现出生成——转换模式的有限范围。因为，勿庸置疑，对本文的加工必然会导致接受者内部的变化。而这些变化不是语法规则的事情，而是经验的事情。这就是菲什的概念所存在的问题——它始于语法模式，在一特殊的交合点上又满有理由地放弃了这一模式，但它因而只能引起一种经验。这种经验是无可争议的。不过理论家对此仍然不能理解。不管怎么说，我们从知识读者概念中比从超级读者概念中能更清楚地看到，对本文加工的分析所要求的远不只是一个语言学模式。

当菲什忙于研究本文在读者方面的效果时，沃尔夫——以他的意向读者——开始了对作者已牢记心中的读者观念的重构。②根据被处理的本文，意向读者的形象能够呈现出不同的形式：它可以是理想的读者，③它也可以通过对同代读者规范与价值观念的预测，通过公众的个体化，通过给读者加括号，

① 菲什，《读者中的文学》，第160页以后。
② 沃尔夫，《意向读者》，第166页。
③ 同上，第145页。

通过指定态度，或说教意图，或应疑念悬置[1]的要求而显示其自身。因此，意向读者，作为在本文中的虚构存在物[2]不仅能使同代公众的观念和习惯，而且也能使作者的愿望得到具现。作者既希望连接这些概念又希望影响这些概念——有时仅仅是描绘它们；有时则对它们产生作用。沃尔夫勾勒出'读者观念'民主化的历史及其定义。不过，要对意向读者的重要性及功能作出恰当评价的话，这一定义就需要有对于同代读者和当时社会历史方面的较为详尽的知识。但是，无论如何，通过描绘虚构读者的特征，就有可能重新构建作者期望与之对话的公众。

不能怀疑确定这种人物的有用性和实际必要性；同样也不能怀疑呈现形式和意向读者类型之间存在着一种交互作用。[3]但问题仍然在于为什么时隔数代之后，一个读者，即便他不可能是意向读者，却仍能抓住本文的意义（或许我们应该说一种意义）。显然，在作者写作的时代曾经对他发生影响的历史特质，塑造出意向读者的形象——因此，它们就能够使我们重构作者的意图，但是关于读者对本文的实际反应，它们却无所奉告。那么，意向读者就标志着本文中的某些观点和态度，但这些还不等于读者角色，因为许多这类见解是以讽刺的方式被构想出来（这种情形常常出现在小说中），因而作者并不期望读者接受提供给他的态度，而期望反对它。所以，我们必须区分虚构读者与读者的角色，因为尽管前者通过多种多样的不同信号出现在本文之中。但就其功能而言，他并不依赖于叙述者、

---

① 沃尔夫：《意向读者》，第143页，151至154页，156页，158页，162页。
② 同上，第160页。
③ 同上，第159页以后。

人物与情节线索等本文的其它透视角度，实际上，虚构读者只是透视角度之一，所有这些透视角度彼此连接、互相影响。读者角色从透视角度的相互作用之中产生出来。因为他发现他自己常被邀请到它们中居间调停；因此，可以这么说，作为一种透视角度的提供者，意向读者所代表的绝不会比读者角色的一个方面更多。

我们所论述的三种读者概念出于不同的假定，且以不同的解决为目的，超级读者代表了一种检验概念，它用来探查"文体事实"指向被编码进本文的信息的密度。知识读者代表一种自我教导概念，它旨在通过对于由本文引起的连续反应的自我观察来增加读者的"知识"，从而增强其能力。意向读者代表一种重构概念，披露作者所针对的读者群的历史意向。但是，对它们在意图上的所有分歧来说，这三个概念具有一个共同的特性：通过引入读者形象，它们都将自己视为超越了（1）结构语言学，（2）生成转换语法，或（3）文学社会学的局限的方法。

显而易见，关心文学本文而不引进读者的理论不可能取得很大进展。无论何时只要本文的语义和实际潜能在细读下出现，读者这时似乎都可能被擢升为新的指示框架。问题在于，究竟是哪一类读者？如所看到的，有关实际读者与假定读者的所有不同概念，都导致了一些限制，这些限制不可避免地削弱了它们与之相连接的理论的普遍适用性。我们试图理解文学作品所造成的效果与所引起的反应，那就必须考虑到读者的存在，而不能以任何方式预先规定他的个性或他的历史情境。由于缺乏一个更好的词语，我们姑且称他为隐在读者。他体现了

所有那些对一部文学作品发挥其作用来说是必要的先在倾向性——它们不是由经验的外在现实而是由本文自身所设定的。所以，作为一个概念的隐在读者，他牢牢地植根于本文的结构之中；他是一个思维的产物，决不与任何实际读者相等同。

人们普遍认识到，文学本文只有通过阅读才能呈现出它的现实。这反过来意味着本文一定已包涵某些实现条件，这些条件允许本文的意义被聚合在读者的反应头脑之中。因此，隐在读者的概念是一种本文结构，它期待着一位接受者的出现，而不对他进行必要的限定：这一概念预构了每一位接受者所要承当的角色，甚至当本文故意表现出忽视其可能接受者或主动地拒斥他的时候，这一点同样适用。因此，隐在读者概念就表示了一种反应邀请结构的网络系统，这一系统迫使读者抓住本文。

无论他是谁或者怎样，实际读者总是被提供一个需要扮演的特别角色，而这一角色恰恰构成了隐在读者概念。在这一概念中，存在着两个基本的、相互关联的方面：作为一种本文结构的读者角色，与作为结构化行为的读者角色。我们先谈本文结构。可以肯定，每一文学本文都以这种或那种方式代表了对作者（尽管不一定典型）所拼合起来的世界的一种透视。这样看来，作品就决不只是既定世界的复制品，它从适合于它的材料中建构出了一个属于自己的世界。正是构建这一世界的方法引起了作者所需要的透视角度。既然本文世界必然会对于其可能读者产生不同程度的陌生感（要是作品对于他们具有任何“新奇性”），那么，他们必须被置放于能够使其实现的新视野的位置之上。然而，这一位置，因为对于幕想被描绘出来的世界来说，它是一个有利的位置，所以它便不能成为那个世界

的一部分。因而，本文必须产生一个立足点，从此处读者将能看到只要他的习惯性倾向决定着其取向便永远不可能进入焦点的一些东西。更重要的是，这一立足点必须能够容纳所有不同类型的读者。那么，它怎样才能从本文的结构中发展出来呢？

前面已经指出，文学本文提供了对世界（即作者的）的一个透视角度。进一步来说，它本身也是由各种不同的透视角度构成的，这些透视角度既概括了作者的视角，又提供了进入读者所意欲摹想的世界的通道。小说最典型地表现了这一点，因为它是一个用来传导作者视觉个性的透视角度系统。一般说来，存在着四种主要的透视角度，即叙述者、人物、情节与虚构读者的透视角度。尽管它们的重要程度可能各不相同，但是其中任何一个都不会独自等同于本文的意义。他们所起的作用是提供指导线索，这些线索流出于不同的出发点（叙述者、人物等等），不断地使对方发生变化，并以这种方式被设想出来，即它们全部汇聚到一个共同的交接点。我们将这一交接点称为本文的意义，而它只有当从某一立足点被摹想的时候才能进入焦点。因此，立足点与本文透视角度的汇聚密切相关，尽管其中没有一个被实际地表现在本文之中，更不必说形诸于具体文字。确切地说，它们出现于阅读过程中，在这一过程中，读者角色将占据为了适应预构活动而不断变化的有利位置，并且使形形色色的透视角度符合于逐渐发展的模式。这允许他同时抓住本文透视角度的不同出发点与它们的最终交接。这种交接决定于变化着的透视角度与逐渐展开自身的交接之间的相互作用。①

因此，读者角色是由三个基本组成部分预构而成的。一是

① 更详尽的讨论，见第二编第4章，第96至99页。

被表现在本文中的不同透视角度，二是他将各种透视角度从中联结起来的有利位置，最后是各透视角度汇聚的交接处。

同时，这一模式还表明读者角色并不等同于在本文中被描绘的虚构读者。后者仅仅是读者角色的一个构成部分，作者通过它使一个假定读者的意向与其它透视角度发生作用，以便产生修正。

现在，我们已勾勒出作为本文结构的读者角色，然而只有当本文诱发了读者的结构化行为时，它才能被完全实现。原因在于虽然本文的透视角度自身是既定的，但它们的逐渐汇聚与最终交接点却并没有在语言上得到系统的阐述，因而还必须把它们想象出来。在这一点上，读者角色的本文结构开始对读者发生作用，被提供的指令刺激心灵意象，而心灵意象又活化了虽未说出但却暗含在语言之中的那些东西。在阅读过程中，心灵意向的序列必然会产生出来，因为新的指令层出不穷，不仅造成了已经形成的意象的交替，而且也导致了有利视点的位置变换，这些就区别了在意象建构过程中所采取的各种态度。于是，读者的有利视点与透视角度的交接点在观念化活动中就逐渐连结起来，读者因而不可逃避地被引入到本文的世界之中。

本文结构与结构化行为的联结方式和意图与实现之间的联结方式相当一致，尽管在隐在读者论看来，前者是在我们所描述的能动过程中被联结起来的。在这方面，这种论点与最近的一个假说——本文的序列化接受应该被表示为“Rezeptions vorgabe”“结构化预示”）①——发生分歧。这一术语仅仅涉及了

① 见曼弗雷德·瑙曼等著，《社会——文学——阅读，从理论角度看文学接受》（柏林和魏玛，1973年），第35页；又见我对该书的批评，《在批评的光圈下》，第335至341页，莱纳·瓦尔宁编《接受美学》，另见H·R·姚斯的论文，同上书，第343页以后。

可辨的本文结构，而完全忽视了对这些结构发生反应的能动行为。

作为对本文所提供的角色的表现，隐在读者概念决不是从实际读者中推导出来的抽象物；相反，它是实际读者接受这一角色时所产生的一种特殊张力背后的决定性力量。这一张力首先产生于下面二者之间的差异，即：

> 作为读者的我自己，常常是相当不同的自我，这一自我打发帐单、修补龙头、缺少慷慨和智慧。只有当我阅读的时候，我才能变成这样一种自我，即我的信念一定与作者的一致。如果我完全地欣赏一本书的话，我就会抛弃自己的实际信念与行为，我的精神、我的心灵都将听从这本书的驱遣。简言之，作者既创造了他本人的形象，也创造了他的读者的形象；既创造出自己的读者，也塑造出自己的第二个自我。这就是最成功的阅读：被创造出来的自我、作者和读者从中能够找到完全的一致。①

人们不知道这样的一致能否真正达成；甚至柯尔律治对于观众方面所作出的最一般要求即"疑念悬置"也仍然是一种理想，它能否受欢迎还是一个问题。要是本文提供的角色完全被接受的话，它就一定会正确地发挥出作用吗？实际读者的牺牲将意谓着整个历史规范与价值观念系统的丧失，这反过来将引

① 韦恩·C·布思，《小说修辞学》（芝加哥，1963），第137页以后。

起作为加工以及随之而来的理解的先决条件的紧张感的消失。如M·H·艾布拉姆斯所正确强调："假定一个读者毫无感情，他的一切信念都被悬置或麻醉，那么（诗人）赋予其作品以趣味与力量的努力就象不得不为来自火星的观众写作一样，将变得毫无作用。"[①]不管怎么说，认为存在着两个自我，这种观点肯定是经得起推敲的，因为它们分别是本文提供的角色与实际读者自己的意向。由于一方从来不会完全接受另一方，所以在二者之间就产生了我们所描述过的张力。一般来说，由本文规定的角色将更强大一些，但读者自己的意向也永远不会消失。相反，它将为把握和理解行为构造出背景和参照架。要是它完全消失的话，我们就会轻易地忘掉我们阅读时不断发挥作用的所有经验——由于经验的关系，人们才以各种不同的方式实现本文所派定的读者角色。即便我们在阅读时并不了解这些经验，我们也仍然会不知不觉地被它们所牵引；而且在阅读结束时，我们很容易自觉地要求把这种新鲜经验纳入我们的知识库藏。

由于历史环境或个人环境的关系，读者角色能够以不同的方式得到实现。这一事实表明，本文结构允许不同的实现方式。那么很清楚，实现过程总是一个选择过程，任何一种实现都能依照其它实现的背景来判断，这时，其他实现悄悄地出现于读者角色的本文结构之中。因此每一实现都代表着对隐在读者的一次选择性实现，而隐在读者自己的结构则提供了一个参照框架，其中个人对本文的反应能够被传达给他人。这就是隐在读

① M·H·艾布拉姆斯，《信念与疑念悬置》，载《文学与信仰》（英语学会论文集，1957年），M·H·艾布拉姆斯编（纽约，1958年），第11页。

者整个概念的一个关键功用：它提供了本文所有历史实现与个体实现之间的连结，并使它们易于接受分析。

于是，总括起来说，隐在读者概念是一个先验的模式，它使人们有可能描述文学本文的结构效能。它指示的是可以按照本文结构与结构化行为来界定的读者角色。通过为读者造成一个立足点，本文结构遵循了人类感知的基本规则，就象我们对世界的观察总是具有一种透视性一样。“在观察主体与被描绘的客体之间有着一种特殊的关系，‘主客体关系，消融进了表现的透视方式，同时它也消融进观察者的视觉方式。因为正如艺术家按照一个观察者的立足点来组织他的表达一样，观察者由于这种表达的真正技术性——发现自己被导向一个特殊的视域，这一视域或多或少地迫使他寻找一个并且是唯一的一个将与之相称的立足点。”①

借助这一立足点，读者处身于这样一个位置，从中他能够集合本文透视角度把他引向的意义。②但是，由于这种意义既不是既定的外部现实，又不是意向读者自己世界的摹本，所以，它一定就是由读者心灵所观念化出来的某种东西。一个现实如果没有自身的存在，那它就只能通过观念化的方式而产生，因此本文结构就释放出一系列心灵意象，而心灵意象又使本文把自身转变成为读者的意识。这些心灵意象的实际内容将被打上读者库存经验的色彩。这些经验起着一种参照背景的作用，通

① 卡尔·弗利德里希·格劳曼：《透视现象学与心理学基础》（柏林，1960年），第14页。

② 埃克哈德·洛布日恩曾说明过这种交互关系。见《文学想象构成理论》，（斯图加特，1975年），第42至74页。

过它，陌生的经验才能被想象和加工。隐在读者概念提供了描绘这一过程的方法，在其中，本文结构经过观念化活动而被转变成为个人的经验。

文学反应的精神分析理论

隐在读者概念使我们能够描述文学本文的结构效能以及对文学本文的反应，而问题在于审美反应理论能否免除对心理学的涉及。事实上有两种完整的文学反应理论声称是以精神分析为基础的：一是诺曼·霍兰的理论，一是西蒙·莱塞的理论。我们将对这些理论作一批评的审视——批评的，倒不是因为它们的心理学洞察在任何方面都适合于我们的主题，而是因为这些洞察习惯运用正统的精神分析术语来对某种如果这样分类便容易曲解的东西加以分类，所以它们自身便被搞得暧昧不辨。

在两种研究中，精神分析概念都被用作系统化的工具，而不是探究的工具。但正如庞蒂在他的《弗洛伊德以后》一书中所指出的，精神分析概念的实体化对精神分析的洞察往往是一个障碍，而不是一个帮助。①庞蒂认为，弗洛伊德本人没有将一个封闭的术语系统强加于他的理论。②相反，他倒是从物理学、生物学、神话学和日常用语中借用了一些术语。他使用了所有这些不同的语言系统，这一点向庞蒂暗示出弗洛伊德是在描画那种不能局限于一个术语系统的版图。如果为便利起见，我们把这一版图称作无意识——尽管庞蒂指出这一术语意味着

---

① J.-B·庞蒂，《弗洛伊德以后》，彼得·阿西翁等译（法兰克福，1968年），第113页以后，143页、150页，151页以后。

② 同上，第108页以后，第146页以后，随处可见。

它将从一个已经系统化的哲学位置上被暴露出来①，那么，对未知的解释就不可避免地要求启发性地使用各种各样的术语。一旦这种探索性使用语言的启发式凝结成一个系统，精神分析就会立刻呈现出一副因挥舞杂凑膨胀的术语而大出风头的“帝国主义哲学”面目。然而，这一事实并没有显示出弗洛伊德甚至他的追随者的特征：把探索性语言改变成为系统的概念，于是诈称一个固定和明确的现实被表现出来，并由此而葬送了原始阐释学的视角，这种视角支配着弗洛伊德本人的启发性语言使用法，只是最近它才被重新发现。

这一事实必须引起注意，因为霍兰与莱塞都把精神分析学术语当作实体化概念使用，从而妨碍而不是帮助了描述文学反应的尝试。

诺曼·霍兰将他的研究目的描述如下：

> 第一，我建议将文学主要作为一种经验来谈论。当然，人们在谈论文学时可以把它当作一种交流形式，当作表现或者当作人工制作的工艺品。但是由于本文的特殊目的，文学就被作为一种经验，而且，是一种与其他经验不相连接的经验……人们可以客观地分析文学，然而，重复的意象与结构怎样或为什么制约着人们的主观反应呢？这正是此书试图回答的问题。我将更多地依赖自己的反应，但我并不因此就认为它们对其它反应而言就一定是“正确的”或标准性的。我

① 庞蒂：《弗洛伊德以后》，第100页，112页，138页以后，147页以后。
② 见阿尔弗雷德·洛伦策尔，《语言障碍与重建》（法兰克福，1971年）第104页以后。

只希望如果我能表明我的反应是怎样被引起的话，那么，其他人就可能会看到他们的反应是怎样被引起的。正如大多数精神分析的研究一样，我们必须从一病历入手。在这种情况下，这个病人就是我……要从作为客体的本文过渡到我们对它的体验，就必须求得某种心理学的帮助——我选择了精神分析心理学。①

可见，霍兰的主要兴趣在于由文学所引起的体验。但是即便有人简单地将本文看作是模式化的经验，它们仍将先被传达，而后才发生于读者的意识之中。将经验从其被传达的方式之中分离出来，仿佛它们是两种相当不同的研究主题，这实际上可能吗？在日常生活经验中，这也许是可能的；但是审美经验却只有因为它们被传达才能发生，它们被体验的方式必须依赖于，至少部分地依赖于，它们被表现或预构的方式。如果把审美经验与日常经验混为一谈，那么文学本文就必定会丧失其审美特质，而仅仅被当作证明我们的心理倾向是否发挥作用的材料。当然，在这种情况下，一个人几乎用不着同那些文学研究多余论者争辩，因为文学研究的结果可以从与社会更为相关的现象中获得。在其使文学易于接受客观分析的努力中，霍兰似乎忽视了审美经验与日常经验之间的不同，因而希望能够运用从精神分析学中挑选出来的语汇来研究由本文所引起的反应。可是，就启发式洞察方面来看，其结果是失而不是得，因为正如A·R·安蒙斯所写到的那样，每一部文学作品都(产)生了一个世界，而关于这个世界的任何描述，则都是一种缩

① 诺曼·霍兰：《文学反应动力学》（纽约，1968年），第13—15页。

小，不管它怎样富于揭露性。① 无论如何，只要这种研究仅仅是用来描述已经由一个人所支配的某种东西，那么这个世界就被缩小到零点。

霍兰有意忽视“经验”的传达方式，明显地把审美经验与日常经验等同起来，这些在他的观点上留下了清晰的印痕。如果有人细察其研究的两个主要方面——意义与反应，那就会看得更加清楚。他的起点是对的，即把文学本文描述为意义积淀层的等级制度。以乔叟的《巴斯妇》为例，他在其中分辨出如下四个层次：中世纪读者，现代读者，本文的神话意义，最后是本文的精神分析意义。② 在霍兰看来，意义是一动态过程：“……所有故事——与所有的文学——都具有意义的这种基本方式：它们将通过精神分析方可发现的无意识幻想转变成为由传统阐释所发现的有意识的意义。”③ 从此可知，精神分析意义是其它一切意义的起源。因此，如果要说明这一过程，就必须寻找这一意义。因为其它层次如果不是精神分析意义的实际歪曲的话，那就只是代表了历史或社会的显示。在乔叟的《巴斯妇》中，这便是“阴茎创伤”、“口腔降从”。④

这种研究产生了许多无法回答的问题，即便有人承认它大有用处。首先，使本文既可能以中世纪读者的眼睛，又可能以现代读者的眼睛，既可能通过神话的透视角度，又可能通过精神分析的透视角度得到观察的条件究竟是什么呢？进而，一个

---

① A·R·安蒙斯：《诗即散步》，载《时代》第18卷（1968年），第115页。

② 霍兰：《文学反应动力学》，第26页以后。

③ 同上，第28页。

④ 霍兰：《文学反应动力学》，第26页。这些都是精神分析术语实体化运用的典型例子，庞蒂对此有所批评。精神分析作为一种文学研究方法长期以来受到怀疑，主要原因就在于这种实体化运用。

人怎样去区分这些单个的意义层次呢？且不说对各种不同层次与其等级的设置作出严格的区分可能是困难的，问题还在于读者把握的历史意义是否只是幻想物在有意识头脑中的不完善转换呢？如果读者没有把握住精神分析的意义，那么这是否意味着本文隐藏了它自己的意义，或者读者自己的防范心理机制造成了它的隐藏呢？事实上，问题不出在本文，因为在霍兰看来，文学表现了一种渲泄。如果本文包含有一个固定的真实意义，而本文这样构造的目的是为让读者通过对它进行把握的行为产生一种真实意义的隐藏，那么，这将是哪一种渲泄呢？这肯定违背了大多数作者的意图。

问题更复杂了。如果文学本文——无论因为什么理由——将其真实意义隐藏在一种对历史或社会的歪曲帷幕之后，那么，按照霍兰的理论，我们就应该使用精神分析学的方法去揭示这种意义。换句话说，对文学本文的理解只能通过精神分析学来完成。但这不能是霍兰的意思，因为他说的是文学自身把无意识的幻想转换成为有意识的意义。

再者，如果人们承认本文的矛盾心理妨碍读者（他毕竟须积极参入理解过程）认识到这一明显的事实，即幻想已被转换成为可以把握的意义，那么它就需要一个已经非常熟练的精神分析观察家来揭示出种种歪曲背后的真实意义。这样以来，精神分析阐释将被证明是一种对阻止读者接近真理的障碍的诊断，同时，注意力将会集中在他对传达象征① 的反应与抵拒上。因而，阐释必然从诊断转向治疗（因为两者几乎不能分开）。但是，文学本文通过它们被发现的真正意义来改变读者心理，

① 关于精神分析学中“象征”的特殊意义，见洛伦策尔的《语言障碍与重建》第72页以后。

这一思想，在治疗学的意义上，至少可以说，是相当牵强的。

然而，这些困难还在其次，更大的困难表现在霍兰对本文如何传达其意义或者这一意义怎样为读者所确定等问题的解决上。这里，对他来说，解释传达过程已不再可能了，所以最后他试图用一种根本不是源出于精神分析学的解释原则来说明它。

在霍兰看来，如果读者感悟到无意识幻想怎样被转换成为有意识的意义，那么精神分析的意义则是读者必须掌握的基础。霍兰假定，传达过程的保证就是本文结构与读者的有关意向之间的某种一致。这意味着原本不是从本文汇集而来的精神分析洞察却被当作一种结构转换到本文自身的位置之上。那么顺着常见的心理学结构线索，本文就轻易地得到了解释，因此，意义通过反映读者心理因素的本文，或通过在本文中认识到自己反应过程的读者而得到传达。霍兰对这种对应模式作出了清楚的说明："体现在文学作品中的心理过程莫名其妙地变成了观众内心的过程。在文学作品的'彼处'的东西，进入你的头脑或我的头脑之后，便仿佛使人觉得它就在'此处'。"①即使一个人忽视"莫名其妙地"与"觉得"的令人困窘的模糊性，他也会得到同类之间相互辨认的原则。然而，这与其说是精神分析的原则，不如说是柏拉图的原则。人们不禁想知道，这是否可能需要用柏拉图主义的术语来解释精神分析的阐释形式而不必同时解释为什么文学传达过程如此容易地为分析的探究所忽视？无论如何，本文与读者的这种柏拉图式镜象将不足以解释由文学作品所引起的效果与所导致的反应。一个反应如

①霍兰：《文学反应动力学》，第67页。

果取决于读者是否找到了对自己的反映，那么它就几乎不可能给读者带来任何新鲜的东西。霍兰本人承认，某些东西是碰巧发生在读者身上。由此说来，这一点将是不言自喻的：'碰巧'的最初刺激一定不是本文的相同点而是不同点，尽管一个不同点来自于熟悉的东西。理解的全部过程起始于一种熟悉陌生东西的需求（如果文学只是导向对已经熟悉的东西的认识，那它将毫无用处）。简言之，如果读者不知道这一意义，他就会开始去寻找（因而实现）它。所以正是本文中的未知因素使他开始了自己的探寻。即使有人与霍兰一道在他的基本观点——文学本文是幻想向着意义的转换——上签名赞同，他的理论也仍然只是真正的精神分析，只要这种转换允许读者去感知那种也许已经存在于他自身而他尚未准备去认识的东西。

现在，虽然这是霍兰主题的一个明显的矛盾，但是，毫无疑问，事实上他正在朝着这一方向探索。这已为形形色色的图表与图形所证明。在这些图表与图形中，他试图描绘出本文与读者之间的关系。然而，他的观点所依赖的背景以及他关于意义的讨论所依赖的背景都同样是成问题的。此处，这些观点之所以有点意思，那只是因为它们为一种与我们的反应理论有关的不同设想提供了进一步的基础。

霍兰认为，文学具有娱乐作用："……所有的艺术最后分析起来都是……一种消遣。"①这种消遣主要是通过作品提供给我们的，而且一定与读者的期望相一致的解答而产生的："即使作品使我们感到痛苦，或罪过，或焦虑，我们仍然期望它处理那些情感以使之转换成为令人满意的体验。"②只有当这种

---

① 霍兰：《文学反应动力学》，第174页。

② 同上，第75页。

体验发生之时文学才能提供被期待于它的愉悦。"当文学'使人愉悦'时，它同时也让我们体验了一种骚动，而后我们便控制了它；但与其说是一个事件或一项活动，不如说是一种幻想。这种骚动与控制模式把我们在戏剧与小说中的愉悦与单纯的感官愉悦区别开来"。① 霍兰在他的论点的各种不同语境中都涉及到骚动与控制模式——产生消遣与渲泄，因而这一模式明显地既代表了文学的功能又代表了文学所引起的反作用。

文学应该提供愉悦，而愉悦产生于骚动与解决之间有节奏的变换，这一观点在精神分析被应用于文学批评之前就已经流行了很长时间。因此，它并不是精神分析研究文学的结果。最后霍兰承认，I·A·理查兹的情感理论——尽管存在着不同的争论——就这种理论而言，它也把骚动地解决作为一部艺术作品产生审美效应的基本条件。② 所以，霍兰关于文学反应的精神分析观点核心实际上对于古老的情感理论并没有任何推进。

剩下的唯一问题是，文学作品的形式，通过它，骚动与控制模式被组织起来，究竟能在多大范围之内对文学效能与文学反应提供特别的观察。按照霍兰的精神分析阐释，形式是一种防御结构，被唤起的幻想骚动通过它才能得以平息，并被置于一定距离之中。③ 形式并不刺激，而是控制已经被刺激起来的东西，也就是说，以便把它固定在一定距离之内。形式引导这种心绪动荡。人们不禁想知道，这样一种形式概念是否真正源出

---

① 霍兰：《文学反应动力学》，第202页。

② 参见I·A·理查兹：《文学批评原理》（伦敦，1926年第2版），第243页以后，247页以后，251页以后，又见J·施莱格尔关于此书的德文译序（法兰克福，1972年）第26至28页；亦见C·K·奥格登、I·A·理查兹和詹姆斯·伍德：《美学基础》（伦敦，1922年）第72页以后。

③ 见霍兰《文学反应动力学》，第104至133页。

于精神分析学？因为矛盾运动的调和是独特的古典主义概念。人们的猜疑很难为精神分析语汇所解释，在这类语汇中，霍兰掩盖了他对文学的描绘："文学具有某种纵情狂欢的东西存在其中：超我允许自我在限定时间内触犯各种禁忌，然后重建控制；而控制的重建本身是作为一种渲泄与控制出现的。"①在十八世纪，这一概念被称作美的杂乱（beau de′sordre）——它表明审美愉悦产生于秩序的暂时骚乱，这种秩序包含着对自身能够以不可预料的方式得到恢复的期望。十八世纪美学只是使用了不同于精神分析学的术语，但是，这种现象显然可以运用从各种不同领域引出的语词来解释。

对情感理论来说，十八世纪古典美学仍然是一个参考框架，霍兰的精神分析阐释与它如此相似，以致人们不禁觉得他只是用不同的语汇将理查兹的观察复制了一遍。然而，情感理论却假定一位读者从本文所展现的"场景"被诱至观照的远方，因为作品本身为他解除了紧张。与此不同，霍兰相信文学本文实际上使读者卷入其中，但是由于他也相信是作品解除了紧张，于是人们就想知道读者能够被卷入其中的程度。既然文学本文包揽了一切，那么读者还卷入其中做什么呢？对于情感理论，我们也可以提出同样的问题，尽管应该承认这种理论的功绩，即它第一次给予文学反应研究以充分的注意。

情感理论的重要性在西蒙·O·莱塞的《小说与无意识》中表现得同样明显。虽然它也是顺着精神分析理论的线索被构想出来的。莱塞同样认为，文学提供渲泄②，但是，如果作品

① 见霍兰《文学反应动力学》，第334页。
② 见西蒙·O·莱塞《小说与无意识》（纽约，1962年），第39页，81页以后，125页。

间时提供了不同的满足方式，那么，这种渲泄就只能是适量的。此处，莱塞不得不建构一种交流模式，以允许他描绘发生在读者身上的渲泄。为此，他使用了精神分析学的工具。作品如果想把读者引入到小说的世界，那就必须求助于超我、自我和以德。精神分析的所有这些组成部分必须被发动起来，即每一个成份都必须投入其中，以便使精神分析所假定的等级层次开始发生动摇，甚至分崩离析。在莱塞看来，一部艺术作品能否变得意义深远，与它使精神分析的各组成部分卷入其中的强度成正比关系。但是，这种卷入依赖于一个必要条件：作品所提出的不同要求一定存在于某种密码之中，因为它们愈是公开与直接，对接受者的影响就愈是微弱。①如果它们不断重叠，乔装自己并相互掩饰、交换起点与方向，总之，它们表现出一定程度的复杂性，而这种复杂性对于显示超我、自我与以德之间的、已经确定于实际生活中的旧有冲突又是必不可少的，那么，它们的效果就会加强。文学作品获得这种效果，但是——如在霍兰看来——不能仅仅通过反映读者的各种不同意向而获得；这种效果要求读者的活动能够使精神分析的各个构成部分的固定等级层次被显示出来。这一“显示”将着手一项近乎解放的运动，因为，在阅读期间，我们能使自己摆脱精神分析既定等级层次执行的审查。②

如果我们不计较莱塞模式的心理学因素，那就会得到这样的思想：交流是通过伪装、重叠、甚至来自本文的矛盾要求而

① 见西蒙·O·莱塞《小说与无意识》，第94至102页。
② 西蒙·O·莱塞，《小说与无意识》，第79页，第81页以后，第93页，125页，130页，第192页以后。

发生的。在这种情况下，要求所指的不是他们所说的什么，因为陈述越接近实际意图，效果便越差。从此我们可以推断出一个在后面章节中担任着重要角色的命题：效果与反应产生于表现与隐藏之间的辨证关系，换句话说，产生于所说与所意味之间的差异。

尽管看起来莱塞似乎已经准确地顺着这些线索发展了自己的论点，但实际上他好象过早地用其解除冲突的理论消除了问题。这种理论是他从由本文所引起的心理过程中发展出来的。这里，关于情感理论的争论又一次出现：

> 认识到小说主要与冲突有关之后，关于小说定义我们是否已经取得了一些进展呢？尽管我们从克服障碍中获得满足，但冲突本身——现实冲突——对我们并不是快乐的源泉，相反，却是痛苦的源泉。为什么我们冲突的虚构性呈现能够给我们以愉悦和满足呢？答案自身就表明：小说处理冲突的方式与它们在生活中被感受的方式之间存在着决定性的不同……使用爱德华·格洛弗通常描绘艺术的术语，我们可以说，小说给予我们的折衷的构成，籍此，被抑制力量与抑制力量在完全一样的产品中获得表现。或者我们可以说，小说注意到了现实原则与快乐原则两方面的要求，或者，我们还可以说，小说提供了一个论坛，在此，以德、超我、自我的观点都有机会发表出去……其次，我们欣赏小说，这是因为它设法调和了它所提出的各种要求，再者由于自愿倾听各个方面的要求，它就力争获得使各方都得到最大满足的解决，而不是那种通

过否定或轻视某些要求而取得的虚幻解决。它宁愿寻找——用罗伯特·佩恩·沃伦的一个轻快的词来说——“挣得”的解决，而不是“强迫”的解决。显然，这类解决比起生活中我们总是最经常地以之为满足的对我们的问题的暂时解决更加完全地令人满意，更加稳定。①

如果我们愿意了解这些本文所能给予读者的这种满足感，那么，我们就必须在一关键点上修正小说的这一定义。这种修正也将适用于理查兹有关艺术作品的描述，他认为艺术、作品的价值——如在莱塞看来——在于对它在读者方面所引起的冲突的解决。毫无疑义，冲突是文学的中心因素，不过，解决是否真正地显示在呈现行为之中，则是大有疑问的。

一般说来，这些冲突的实质是这样：尽管可能的解决被勾勒于本文之中，但它们并未被明确地表述出来。表述将通过在读者方面所刺激起来的被引导活动而发生，因为只有以这种方式它才能成为读者自己经验的一个部分。然而如果解决事实上被系统地表述在本文之中，那么读者的活动将自然而然地具有一种不同的性质：现在他将对提供给他的解决采取一种态度，而不在实现一个解决了。本文愈是明晰，他将会愈少地介入。附带指出，有人可能会评论道，这在很大程度上说明了虎头蛇尾的情感，这种情感经常地出现在所谓的“消遣阅读”之中。

如果莱塞和理查兹的假定是正确的，即一部艺术作品的节奏是由冲突与解决构成的，那么节奏也就不具有展现在读者眼

① 西蒙·O·莱塞，《小说与无意识》，第78页以后。

前的情景形式；相反，真正的文学本文将在读者中引起反应，因而，节奏就会既在读者内部构成，又在读者内部运动。艺术心理学的一个典型的古典论点认为，距离过程是作品自身的特性，通过它冲突才能为读者所解决，虽然，这个过程又是一种行动——尽管是一种被引导的行动——通过它读者从他所陷入的冲突中脱出身来。阿多尔诺曾经正确地批评了艺术心理学理论的这一静思主义方面：

> 审美阐释的心理主义由于紧密地结合了实利主义艺术观从而变得相当完美，这种观点把艺术看作某种可以轻轻地抹去矛盾的东西，看作美好生活的幻像，而对于生活被扭曲的丑恶方面则不予理会。精神分析的大众化艺术观把艺术视为对于文化的恩泽，它所做出的遵奉者承诺与审美的快乐主义相一致，这种快乐主义把所有的否定从艺术中清除出去，把它限定在产生作品的冲突之中，阻止它成为最终产品。如果获得的升华与统合，被改变成为艺术作品的全部内容，那么，它就失去了那种力量，借助这一力量它以自己的真正存在超越了它曾经抛弃的生活。①

这一论点为本文自身的结构所证实。在本文之内被引起的冲突具有许多不同的层面，因为按照定义来说，只有当一个情境包含了相互对立的不同方面时，冲突才能产生。莱塞通过自己的掩饰要求理论认识到了这一事实，这些要求就其使超我、

---

① 西奥多尔·W·阿多尔诺，《美学理论》，《阿多尔诺全集》第七卷（法兰克福1970年）第25页。

自我、以德相互对立而言也导致了冲突。但是，撇开这种冲突的精神分析研究，我们面临着这样一个问题：它们是怎样通过呈现行为而实际地产生出来的？

如果我们只是涉及叙述性本文，这暂时还说得过去，实际上莱塞本文涉及的就是这种体裁。它的特征在于各种透视角度并不相互一致，不管它们是叙述者、主人公、次要人物的透视角度，还是所有人物的透视角度。这一情境常常由于下列事实而变得更加错综复杂，即故事中由不同人物所扮演的角色常常与他们关于自己的看法发生矛盾。因此，本文提供了各种不同的发展线索，它们彼此对立——或者至少可以说不能相互一致——而这已经是冲突的基础了。当读者试图将一种视角投射到另一种视角中去，并发现自己面临着不一致时，冲突本身也就产生了。冲突的解决在于某种并没有为本文所系统阐述的调和观念。它之所以没有被阐述出来，是因为如果读者要使这一经验变成自己的，他就必须自己把它创造出来。或者，如果解决被表述了出来，这也许纯粹是为了防止读者建立一种观念。现在有着这样一种本文，其中，读者对概念的积极建构，可以这么说，被削弱了。例如在主题小说（roman á thése）之中，解决被高声而清晰地讲述了出来。显然，在这种情况下，不存在真正有待解决的冲突；冲突的因素无论是什么，它们都服务于一个纯粹的修辞目的，即仅仅帮助一个预定的解决走向其预定的快乐结局。只有当读者献身于创造出这一解决时，才会有真正的净化效果，因为只有参与——与单纯的静观相反——才能带给读者以期待的满足，尽管莱塞与理查兹想让我们具有另外一种想法。

如果一个人力求按照情感理论来把握文学作品的效果，那

么，本文与读者间的关系将显得较为片面：本文好象不仅在读者中引起"骚动"，而且又将之平息下去。然而，这一简便的模式并不适应于本文与读者之间所存在的某些相互作用。问题出在莱塞试图用来描述本文与读者之间关系的两个基本点上，文学本文具有"过分确定"① 的特征，而读者的态度则具有"类推"② 的特征。他将"过分确定"解释如下："……一个故事对不同的读者可以意味不同的事情，但它同时意味着，任何既定的读者都能感觉到一个故事具有许多不同的意义，一层意味压着另一层意味。用出自梦幻心理学的一个词来说，小说可以是过分确定的，我们所推认的伟大小说无一例外地都是过分确定的。"③

其实，文学本文的过分确定并没有象有人所推测的那样，产生出语义清晰来，相反，却将本文分裂成为一个全面的语义光谱，这一现象常常可以在现代文学中观察到。在那里，一个过于精确的表现框架——如在乔伊斯的《尤利西斯》之中——导致了语义水准的逐渐变化。在这方面，文学本文不同于日常会话：它们不仅更多地被组织起来，而且——通过它们的过分确定——也减少了个别会话部分的可预测性。在日常会话中，存在着重复多余程度的递增，就象说话的各部分变得越来越可预测一样。但在文学语言中，情况则恰恰相反。预测性在过分确定的本文中的减少，产生了不同语义水准的一种结构，这些水准可能以各别的方式彼此关联着。在这种意义上，"过分确定"一词——原本从梦幻心理学中援引过来——可以说完全被

① 莱塞：《小说与无意识》，第113页。
② 同上，第203页。
③ 同上，第113页。

应用于文学本文。但必须记住一个关键的事实（莱塞似乎忽略了这一事实），如果说“过分确定”的本文对不同读者可能意谓着不同的事情，那么这些不同的意义并不是简单地产生于过分确定之中，而是产生于不断加剧着的不确定性之中。过分确定导致了不同的意义水准，但这在读者中却引起了陈述那些水准的需要，甚至由于意义水准关系的变化多样，它们常常极易被理解。因此，一个“过分确定的本文”使读者投身于一个积极的创造过程，因为正是他必须构建意义潜能，这一潜能来自于本文语义水准的各种各样的连结。

莱塞似乎没有考虑到这一过程，因为他对情感理论的研究不允许这样一个活动：事实上他似乎把读者仅仅看作一个被动的接受者。他*真正*允许读者的唯一活动似乎相当脱离了阅读过程本身：“除了设身处地地参与我们沉醉其中的故事之外，我们还常常依据它们创造故事，并且想象性地仿效故事。我们推想，我们所编造的故事当然是高度精简的，我们既没有时间，也没有必要去系统地发展它们。类推只不过可以造成对虚构事件与曾经发生在我们身上的事情之间的相似点的认识，快速地再次体验这种经历……类推……是非常接近于白日梦的。”①言外之意，这一被再创造出来的故事因而是一种把读者与本文分离开来的个人的东西，本文仅仅是一种引发个人放纵行为的刺激，换句话说，本文为读者的个人偏嗜起着一种释放装置的作用。

因此，对任何本文的任何反应必然具有主观性，这当然不

① 莱塞：《小说与无意识》，第203页；又见霍兰的《文学反应动力学》第87页以后，随处可见。

错，但是，这并不意味着本文就隐入了各个读者的个人世界。相反，本文的主观处理一般仍然能够为第三者所接近，也就是说，能够适用于主体间的分析。然而，只有我们指出本文与读者之间实际发生的事情，这才会成为可能。我们已经看到，本文的过分确定产生出非确定性，这也引发了理解的整个过程，通过这一过程，读者试图集合本文的世界——一个由于这种真正的过分确定而被从日常世界中迁移出来的世界。集合本文意义的过程不是一个私人的过程，因为尽管它调动了读者的主观倾向，但并不引起白日梦，相反，它导致了已经被建构在本文中的各种条件的实现。这便是本文过分确定的意义：它不仅是既定的本文特质，而且也是能使读者突破其传统的习惯性框架，允许他去形成没有为本文所牢固约束的东西的一种结构。”①莱塞主张，文学文本将读者从其正常的经验重压之下解放出来②因而允许至今一直被压抑的东西浮现出来，如果这是正确的话，那么这样一种过程便迫切需要分析。我们将发现，只有当读者被迫在陌生的情况下而不是在其自己的（类推）情况下去形成本文的意义时，他才能发现以前一直不能在他心中形成的个性层面。

① 详细的分析，见本书第三部分，第6章。

② 莱塞：《小说与无意识》第39页，随处可见。

第三章　作品系统

出发点

每个本文的模式都包含某些启发式的判断，这一模式不能与文学本文自身相等同，它仅仅为通向本文打开了道路。每当我们分析一个本文的时候，我们所分析的从来不是一个纯粹的本文，而是不可避免地运用了一个专门为我们的分析而选定的参照架。文学一般被视为虚构之作。的确，仅仅“虚构”这一术语就已暗示了书面语言决非表示任何经验世界所给定的现实，而是代表某种未曾给定的事物。正因如此，“虚构”和“现实”常常被划分为两个截然相反的概念。所以，当人们寻找文学中的“现实”的定义时，大量混乱的概念便随之而来。在这里，“现实”被看作是自律的，而在那里，“现实”又被看作是他律的，① 这一切取决于它们所运用的参照架。无论哪种框架，最基本的、也最令人误解的概念是，虚构即现实的反义词。鉴于这种由于并列而导致的定义上的混乱网，现在的确该

① 罗曼·英伽登，《文学的艺术作品》（埃文斯顿，1973年），254页。

是我们彻底打破混乱网，用功能观点取代本体论观点的时候了，因为对读者、批评家和作者来说，重要的问题是文学产生什么，而非表示什么。如果我们把虚构和现实联系起来的话，那么这两者便不再是对立，而是相通的了，因为这一个不仅仅是另一个的对立面——虚构是一种叙述与现实有关的某种东西的方式。因此，我们无须再去寻求一个能够平衡现实天平两端的参照框架或去寻求现实与虚构的不同属性，一旦我们摆脱了这一束缚，那么究竟什么东西构成了虚构这一问题便不可避免地产生出来了。如果说它不是现实，这并不是因为它缺乏现实的属性，而是因为它告诉了我们有关现实的东西。同时，传达者不能等同于被传达的事物。此外，一旦约定俗成的对立被交流的概念所代替，那么我们就要开始注意迄今一直为人们所忽视的信息接受者了。如果读者与文学本文在交流过程中是伴侣的话，如果所交流的事物具有一定的价值的话，那么我们所主要考虑的事物就不再是这一本文的意义（以往批评家常常喜欢谈及的问题），而是这一本文的效果。从功能主义的角度来看，文学的功能正在于此，进行文学研究的理由也正在于此。

这种研究必须集中在两个基本的、相互依存的领域中：其一，本文同现实之间的交叉点；其二，本文和读者之间的交叉点。如果把估量虚构的效果作为一种交流方式，那么我们就需要找到某种办法，以便指出这些交叉点的正确方位。因此，我们的兴趣在于文学语言的语用学，即莫里斯将本文的符号与“被诠释者”联系起来的这种意义上的“语用学”。符号在语用学上的运用常常包含某种类型的使用，因为反应引发于符号的接受者。“例如：‘诠释者’、‘被诠释者’、‘规约’（用于符号时）‘入帐’（用于符号功能时）……这类术语都属于语

用学的术语。同时，许多象‘符号’、‘语言’、‘现实’、‘认识’这类严格的符号学术语包含了重要的语用学成分。”① 那么，显而易见，语用学在运用方法上同符号一样，不能从句法（符号的内部关系或语义学）和符号与对象的关系中游离出来。的确，语用学在整体上以句法和语义学为先决条件，因为它们隐藏在符号与被诠释者的关系之中。

言语—行为理论

日常语言哲学使语言的语用性最明显地集中在一个焦点上。这发展出那些尽管不一定适用于虚构，但却能够作为我们研究文学本文的语用性质的出发点的概念。从日常语言概念中派生出来的言语——行为理论试图描述那些决定语言传达成败的因素。这些因素同样与虚构阅读有关，它包含了对本文的理解，或是通过本文建立和读者的关系来说明本文所要传达的内容。从这种意义上来看，虚构阅读是一种言语行为。我们的任务是考察这些因素，同时通过语言方式来创造现实这一过程。

根据J·L·奥斯汀的概述和J·塞尔的系统化，言语行为代表语言交流的一个基本单位。塞尔写道：

> 集中研究言语行为的理由仅在于：任何语言交流都包含了言语行为。语言交流的单位并非人们一般所认为的那样，是符号、词、句子，甚至是符号、词、句子的语言标记，而是在言语行为的表现过程中，符

① 查尔斯·莫里斯：《符号总论集》（海牙，1971年），第46页。

号、词、句子的产生和发行。把语言标记看作一种信息，也就是把它看作一种被生产和发行的语言标记。更确切地说，在某些条件下，一个句子语言标记的生产和发行是一种言语行为，而言语行为是语言交流的最小单位①。

作为交流单位，言语行为必须是组织符号，并且限制这些符号的接受方式。语言符号不仅仅是句子，而且是特定场合或语境中的语言表述。同时，符号根据这一语境而获得了意义。简言之，言语行为是语言交流的单位，句子通过这些交流单位确定了自身的位置，并且获得了与它们的运用相符合的意义。

由于坚持"一切都在字面上"这些文学批评团体的长期不变的信念，言语行为的表述处于一定的语境这一事实便具有了特殊的意义。本文的语用学特性只能通过由本文吸收、收集和贮存的语境的全部规模才能获得充分的反映。这一点就其本身而言是种较为直率的观点，但是不够直率的是，为什么许多在本文以外的现实的参照材料能够获得一种与原有非本文的背景中的意义有所不同的含意。我们将在以后具体讨论这一问题。目前，我们只需把言语行为看作一种对我们具有启发作用的指导，这一指导考虑到这样一个事实：为了让读者接触非本文的现实，书面表述便不断超越文字材料的外延意义。

J·L·奥斯汀在他死后才发表的系列讲座《如何用词语创造事物》的开场白中划分了两种语言表述的基本形式，他把这两种形式称为"实质的"(contative)和"行为的"(perfor-

① 约翰·塞尔，《言语行为》(剑桥，1969年)，第16页。

mative)。[1] 前者是就事实而言，必须以真与伪作为其衡量标准；后者是就行为而言，可以用成与败[2]作为其衡量标准。根据奥斯汀原来的划分，实质表述本身代表了真与伪，因而不受场合的影响，也因而独立于任何语用的语境。"就实质表述而言……我们运用了一个与事实一致的、过于简化的概念……我们的目的在于寻找一种适用于任何条件、任何目的、任何听众的理想的表述法"。[3] 即使我们偶然遇到了这种理想的机会，奥斯汀也并未把实质表述看作语言行为的聚合体。这一点在行为表述中更为普遍，它所产生的东西只存在于形成表述的一瞬间。用奥斯汀的话来讲，它所承担的是"产生什么……而非转述什么。"[4] 它在其特定场合的语境中产生一种变化。而且，行为表述实际上只有通过它们在特定场合中的运用才能获得意义。我们把它们称为行为，这是因为它们生产出一种行为："其名称当然来自'执行'一词，即常用的动词加上名词'行为'的意思：它暗示了表述的产生是行为的执行——它不象人们通常认为的那样，只是表述了什么。"[5]

一个语言行为要想获得成功就必须符合几个必要的条件，而这些条件又是言语行为本身的基础。表述必须引起一个"规约"(convention)，这一规约对接受者和讲话者同样有效。规约的使用必须同场合相联系，换言之，它受制于"公认的程序"(accepted procedures)。最后，一个语言行为的参与

---

① J·L·奥斯汀：《如何用词语创造事物》(剑桥，1962年)，2—8页。

② 奥斯汀：《如何用词语创造事物》，12、16、25、54页。

③ 同上，144页。

④ 同上，13页。

⑤ 奥斯汀：《如何用词语创造事物》，6页。

者的意愿必须与决定行为“场合”和语境的定义程度保持一定的比例。[①] 如果没有满足上述条件，或者如果定义不够清晰或准确，那么表述就会冒空洞无物之险，因而也就无法达到其最终的目的，即“影响执行”[②] 的目的。

除上述谈到的讲话者方面可能出现的问题外，接受者方面也可能象冯·撒维格尼所指出的那样，出现其他的问题。如果表述未能正确地被接受（譬如意图被遗漏）；如果表述的明确性暗中遭到破坏（或是因为它们不存在，或是因为它们不明显）[③]，那么语言交流的尝试就会遭到失败。然而，这并不意味着这种“执行”难以成功。接受者的提问往往可以消除误解、含混和晦涩的地方。接受者可以抓住讲话者的意图，以便使表述能够引起预期的行为。

我们在判断语言行为的成与败时，仅仅确定实质表述的不同点是不够的。最重要的任务是将表述与行为联系起来。另外，由于“公认的程序”（它是行为成功的基础）所固有的局限性，我们有必要区分一下行为表述的不同形式，由于它们完全左右或者相对控制了预期的效果，[④] 因此，我们需要进一步划分奥斯汀所指出的那些不同点。奥斯汀设想了二种言语行为，每一种都导致不同的行为类型：

> 我们首先通过说话划分一组我们所做的事情，我们把这一切集中起来，说明我们执行一个“内容表达

① 同上，14页，23、26、34页。
② 同上，7页。
③ 冯·撒维格尼：《普通语言哲学》（法兰克福，1969年），144页。
④ 奥斯汀：《如何用词语创造事物》，101页。

行为”（locutionany act），它大体上等同于一个带有一定意思和所指的句子的表达，也大体上等同于传统观念中的“意义”；第二，我们说我们同样执行方式表达行为”（illocutionany act），象通知、命令、警告、执行等，即具有某种（规约的）力量；第三，我们同样可以执行“效果表达行为”（perlocutionary act）：即我们通过说话所产生或所取得的效果，象说服、劝告、阻止，甚至象惊讶、误解等。我们在这里有三种（如果没有更多的话）各不相同的“句子运用”或“语言运用”的性质和范围……这三种“行为”完全同 为一样，隶属于与成功不同的意图，与意向不同的非意向性等等的普通困扰和限制。①

因为我们研究的是本文的语用学特性，所以我们尤为感兴趣的问题是方式表达和效果表达的言语行为。当一个表述对接受者具有所希望的效果，并由此产生正确的结果时，这一表述便具有了效果表达的属性：所表现的意义来自于所说的话。它以被奥斯汀描述为“规约”和“程序”的各种条件的满足为前提条件。而方式表达则只有一种潜在的效果（感染力），它的符号只能产生一种特有的类型，如接近（确保理解）、专注（决定效果）以及接受者方面适当的反应（引起反应）。②在言语行为中，“方式表达力”（illocutionary force）的确切

① 奥斯汀：《如何用词语创造事物》，108页以后。
② 同上，第102页

性使接受者往往只有从一定场合的语境中才能获得某种东西。只有通过这种方式，接受者才能意识到讲话者的意向，尽管这再次需要这样的前提，即讲话者和接受者分享同样的"规约"和"程序"，同时，他们当中的任何一方都不允许长期地偏离这些模式或非规约地使用这些模式。只有当接受者通过他的"反应"表示出他已正确地接受了讲话者的意向时，才能满足语言行为的条件。由此可见，冯·撒维格尼将奥斯汀的"方式表达力"这一术语译为"方式表达角色"（illocutionary-role）①是准确的，因为由这一术语所表示的言语行为成功地让接受者意识到并且承担了讲话者期望于他的这一角色。

对奥斯汀来讲，言语行为之间的区别是如此重要，以至他的"实质的"与"行为的"这两种原有的语言表述划分都变得无足轻重了。这一原因来自使言语行为转向相应行为所需要的控制力。一般来说，这种行为只有立足于真实的陈述才能获得实现。因此，内容表达和效果表达的行为必须建立于一个实质表达的基础上。这种对原有划分的修正使奥斯汀得出了以下的结论：

> 那么，行为表述和实质表述的最后差异是什么呢？我们的确可以说我们的想法有以下两点。
>
> （1）就实质表达而言，我们从方式表达中提取言语行为的一些方面，我们集中在内容表达上……我们用一个过于简化的概念与事实取得一致……我们的最终目标是寻找一种适用于任何场合、任何目的以及

① 冯·撒维格尼，《普通语言哲学》，144页，158页。

任何听众的表达法。也许这一点在某些时候已经实现了。

(2) 就行为表述而言，我们尽可能注意表述的方式表述力量，并且从与事实相符的方面提取出来。①

根据上述狭义的定义，行为表述仅仅表示了语言行为的一个中心方面，也就是说它的有构词能力的特性。这一特点不能同"与事实相符"混为一谈，但它实际上是从"与事实相符"中提取出来的。

奥斯汀本人必定意识到了这种言语行为形式与文学语言的相似之处，因为当他探讨言语行为的效果时，他发现自己被迫划分出以下两点："当一个行为表述被演员搬上舞台、或变成一首诗、或作为独白时，它将以'特有的形式'变得空洞了……在这些情况下，语言以特殊的形式（易理解的），不是被严肃地使用，而是'寄生'于它的一般用法……我们将所有这一切都排除于考虑之外。我们的行为表述，无论是否贴切，同一般场合下所产生的效果一样，是能够令人理解的。"② 奥斯汀之所以视诗歌表述为空洞的，是因为这种表述不能产生语言行为。然而我们称它为"寄生的"是因为它带有行为表述的内在特性，只是在使用上不够得体。换言之，文学模仿方式表达言语行为，但是所表达的语言并未产生所要表达的意思。于是便出现了这样一个问题：是否什么也未产生，或者是否所产生的一切都只能被视作一种失败？

---

① 奥斯汀：《如何用词语创造事物》，144页。
② 同上，第22页。

当哈姆莱特辱骂奥菲莉娅时，奥斯汀会称这种表述为寄生的。扮演哈姆莱特的演员只是模仿一个言语行为，这个言语行为无论如何是空洞的，因为哈姆莱特实际上根本不是要骂奥菲莉娅，而是表达与他的言语不一致的其他意思。然而没有一个观众认为这是一个寄生的、即一个空洞的言语行为。相反，哈姆莱特的台词“引用”了戏剧的整个语境，它反过来引起了观众对有关人类关系、动机和环境问题的认识。一个言语行为能够引起如此有份量的事态，它当然不是“空洞的”，尽管它在一个真正的语境中并未带来一个真正的行动。事实上，观众很可能会超越一个虚构的言语语境，他们发现自己在默想一个真实的世界，或正在感受真实的情感、或真实的顿悟。在这种情况下，“空洞的”和“寄生的”这类术语便再次变得令人怀疑，尽管“行为表述”也许在某种意义上与奥斯汀头脑中的概念有所不同。

斯坦利·卡维尔在分析日常语言哲学的基本前提时表明，理解的产生不仅要通过表达了什么，而且通过暗示了什么：“直接的理解是一种内隐的理解……既然说什么永远不仅仅只是说了什么，而且还带有某种语气。并且它在执行一个适当的事务时，带有某种适当的暗示，那么，当我们在交谈时，发出声响的表述只是突出正在进行的内容。”① 如果不是这样，即如果一切言语行为都是明确的话，那么交流所遇到的唯一威胁将只是声学上的。由于表达意图绝不可能完全地依赖于表达语言来翻译，因此表述必须带有含义，它反过来需要我们来解释。事

① 斯坦利·卡维尔：《所说一定等于所意味吗？》（纽约，1969年），第12页。

实上，如果言语行为不能产生悬而未解的非确定性的话，那么两段组合系列的相互影响将不可能产生。根据言语行为理论，这些非确定性因素必须通过规约、程序和规则的手段加以控制。但是即便如此也不能掩盖这样一个事实：非确定性是两段组合系列相互影响的先决条件，因而也是交流的基本组合成分。奥斯汀至少间接地意识到了这一事实，他强调真诚①是成功的语言行为的主要条件："我们所使用的词语是我们的契约"。②这一条件明确了以下两点：（一）一个表述的含义是理解它的构词能力的先决条件，同时这种理解本身是一种具有构词能力的过程。（二）言语行为本身带有含义这一事实表明，特定言语行为的暗含意向是否成功不能单靠语言来保障，意向的真诚性已同时把明确的道德义务强加于表述上了。

文学语言与表达方式在模式上大致相同，但具有不同的功能。如所看到的那样，语言行为的成功取决于通过规约、程序以及真诚的保障以达到非确定性的解决。这些就形成了一个参照框架，其中言语行为能够变成为一个行为语境。文学本文同样要求非确定性的解决。但就定义而言，虚构作品不存在这样的特定参照框架。相反，读者必须首先为自己找到隐藏于本文深层结构中的信码，这与意义的提出是相同的。只要它包括可以使读者与本文进行交流的手段，那么发现过程本身就是一个语言行为。

奥斯汀和塞尔在他们的分析中没有包括文学语言。他们的根据是，文学语言从语用学的角度来看是空洞的。③他们认

① 塞尔：《言语行为》，63、66页。
② 奥斯汀：《如何用词语创造事物》，103页。
③ 奥斯汀：《如何用词语创造事物》，22页；另塞尔：《言语行为》，78页。

为，语言之所以通过被控制的使用而获得意义是因为它获得了自身的功能。因此，就其功能的使用而言，把语言分成文学语言和实用语言似乎不无道理。正如前面所观察的那样，虚构语言在一个实际的语境之中并不导致实际的行为，这不是否定它在任何实际中的效果。虚构语言的成功率低于明确的行为表述。而且，它的效果不能准确地称为一种“行为”。然而，即使这些情况证明了“空洞”的符号，它们仍然不能完全地否认这种语境所具有的实用意义。

对奥斯汀来讲，文学语言是“空洞的”，因为它不能引起规约和公认的程序，并且没有与能够稳定表述意义的、特定场合的语境联系起来。换言之，它缺乏一个成功的语言行为的基本前提条件。但是这种说法并不确切。我们已经指出，如果文学语言是“寄生的”，那它必须具备它所模仿的言语行为的某些特征。同时，它实际上只有在使用模式上才与言语行为有所区别。于是，虚构语言实际上就并非没有任何规约，它只是与普通的行为表述在对待规约的方式上有所不同而已。如果不坚持规约，行为表述就会失败（奥斯汀用下面一个实例说明了这一点：“当圣者为企鹅洗礼时，这是毫无意义的，这是因为洗礼的程序不适于企鹅呢，还是因为除了为人类洗礼之外，还未曾有为其它东西洗礼的公认的程序呢？”① 从这一问题以及奥斯汀的作为整体的言语行为理论，我们明显地看到，奥斯汀所说的规约和公认的程序实际上是一种规范的稳定性。过去的价值仍然适用于现在，从这层意义上看，我们可以把规范的稳定性称为一种垂直的结构。然而，这意味着言语行为不象传统的确

① 奥斯汀：《如何用词语创造事物》，24页。

定性那样常常引起规约，同时，正是这种确定性使文学语言产生了问题，这并非由于它缺乏规约（仅此原因，它的确定性不成问题），而是由于它分裂了垂直结构，并开始从横向来认识规约。虚构本文在现实中存在的种种规约中作选择，然后将这些规约集中起来，好象它们都是相互联系的。这就是我们之所以能够（譬如在小说中）看到许多制约我们社会与文学的规约的原因。但是，由于我们只是水平式地认识到这些规约，所以虚构本文以一种出乎意料的结合将它们呈现在我们的面前，因而这些规约开始失去其原有的确定性。这样一来，这些规约便从其社会环境中脱离了出来，失去了它们的调节功能，它们自身成为了被详尽研究的课题。虚构语言正是在此开始发挥其作用：它取消了它所选择了的那些规约的实用性，而它的实用功能正在于此。当我们开始行动时，我们指派一个垂直的规约，然而不同规约的横向联合却使我们能够看到指引我们行动的究竟是什么。

就读者而言，他发现自己被迫回答为什么某些规约会引起他的关注。这一发现过程属于行为活动的范畴，因为它提出了驾驭选择的动机。读者在此过程中可以称作被本文策略的各种叙述技巧所引导。这些策略同言语行为中的“公认的程序”是一致的，因为它们为寻找隐藏于规约选择深层的作者意向指出了方向。但是它们又不同于“公认的程序”，因为它们能够结合成为横跨的稳定化期待或者结合成为一开始就已经稳定化了的期待。

让我们概括一下目前的结论：虚构语言具有方式表达行为的基本特征。它与自身所带有的规约相关联。它同时承担程序，这些程序以策略的形式帮助读者理解隐藏于本文深层的选

择方法。它具备行为语言的特征，因为它使读者生产出信码，这种信码又将这一选择支配为本文的现实意义。由于虚构语言横向地组合着不同的规约，并限制既定的期望，它便获得了“方式表达力量”。这一潜在的效果不仅吸引了读者的注意力，并且引导读者研究本文并对本文作出反应。

情境建构

我们已经看到，虚构语言具有方式表达行为的特征，但是我们尚未具体讨论语言表述中一个主要的组成部分，即它们的情境语境。任何表述在一个情境中都有其自身的位置，它由情境产生并由情境规定。缺乏情境的言语实际上是令人不可思议的，除非象某种大脑失常的症状一样——但这本身也是一种情境。此外，言语几乎常常受到信息接受者的支配——通常在试图稳定由实际的情境留下的悬而未决的各种因素的时候，这种通过方式表达行为或效果表达行为的手段来影响接受者的试图受到词、句法、语调和其它语言符号的选择以及参照框架、命题和表述的谓语句这类因素的左右。这就是情境与伴随着它的所有环境取得一个确定形式的方式，这一方式反过来又决定着只有参照这一情境才能正确理解的序列表述。言语行为理论清楚地表明了语境启发和稳定表述意义的程度。

文学言语的言语结构（特别是散文小说的言语结构）与日常言语的言语结构颇为相似，因而我们常常感到很难区分二者的差异。这就是为什么奥斯汀和塞尔把这种结构称为“寄生”的原因。英伽登也注意到了这种相似性，提出一个引人注目的问题。当他试图界定文学作品的语句关联物时，这一问题便从他

的理论核心论点中产生出来。对英伽登来说，句子是文学客体生产的基本先决条件。但是，艺术作品中的句子看上去似乎与那些用来描述现实客体的句子一模一样，尽管这两种形式所执行的功能截然不同。根据英伽登的理论，文学对象按照句子序列的预示，并通过诉诸于读者有意识的大脑而获得对象的特性，读者可以由此想象和理解这一对象。然而，一个句子或者同样模式的句子又如何描述一个存在的对象，同时预示一个并非存在的文学对象呢？为了指出句子的不同功能，英伽登把文学本文中的句子称作“拟判断”。① 如果这一术语引起许多人皱眉头的话，这一点也不奇怪。② 英伽登试图表明的是，文学句与判断句具有相同的言语结构，尽管实际上文学句并非一定是判断句，因为它们缺乏“特定现实中的意义意向的固定”。③ 换言之，它们缺乏实际的语境。英伽登说道：“文学艺术品的伟大、神秘的成就主要来源于一种奇特的、完全无法查验的陈述句的拟判断特性”。④ 这句话表明了为什么英伽登把语境视为解释文学艺术品的基本问题。

由于这些陈述句缺乏一个真正附着于环境、带有具体情境的语境，它们看来似乎摆脱了产生和限制它们的种种因素的羁绊。的确，这种语境的缺乏近似于具有废除陈述句所要传递的意义的危险。因此，最难理解的是，这种言语形式，虽然失去了赋予正常言语意义的任何东西，但却仍然具有意义。

在对文学语言特性的看法上，英伽登、奥斯汀和塞尔都有

---

① 英伽登：《文学的艺术作品》，160页。
② K·汉伯格：《文学作品的逻辑》（斯图加特，1968年），第25页。
③ 英伽登：《文学的艺术作品》，171页。
④ 同上，172页。

一个共同的观点，他们都将这种语言模式视为对日常言语的模仿，而非派生于日常言语。因此，他们成功地回避了用规范和反规范来解释文学语言。然而，当他们一会儿将文学语言称为"寄生的"，一会儿称之为"神秘的"时候，他们实际上使人无法把握文学语言的运用的特性。对语言的一般使用的模仿所产生的效果与一般使用所产生的效果大致相同。但是，在虚构作品中，他们一会儿说模仿之作不如它所模仿的对象（寄生的），一会儿又说模仿之作超越了它所模仿的对象(神秘的)。如果果真如此——我们暂时不予以反驳——那么，"模仿"和"拟判断"看来就都是对文学语言不准确的描述，因为它们中的任何一个概念都无法完全包容另一个概念。

我们应从情境的语境这一点上观察文学言语与普通言语的差异。虚构表述看来不必借助任何现实情境，而言语行为则以一个情境为前提，对这一情境的准确判断是决定行为是否成功的基础。当然，缺乏语境并不等于说虚构表述必定不能成功，它只是表明一个事实，即文学包容了对语言的不同使用方法。我们恰恰是在这一使用问题上找到了文学言语的独特性。

在《符号形式的哲学》一书中，E·卡西尔写道："与其独特的看法相一致的概念不同于直接的感觉力。为了使这一概念保持在其范围之内，它必须转移它的对象，并将它置于一种理想的距离上。概念为了达到'表达'的目的就必须取消'存在'"①如同一个符号运用的聚合体，这一概念通过将对象择为与它不同的内容，使这一存在的对象为人所知。没有辅助的感觉同没有辅助的认识一样都是不可思议的。如果我们想

① E·卡西尔：《符号形式的哲学》（纽黑文，1953年），第三卷，307页。

从任一角度把握特定性的话，那么在特定性中必须经常存在一种非特定性因素。符号就是这个非特定性因素所构成的内容。没有符号，我们就无法通向经验现实。”在可见物的聚集被构成一个整体，即被构成为直觉宇宙的整体之前，它需要某些基本的视觉形式，尽管这些形式通过可见物会被暴露出来，但是它们不会与这些可见物混淆起来，它们本身也不会被视为可见物。如果没有一致性与差异性，相似与非相似、同一与差异这三种关系的存在，直觉的世界便不能具有固定的形式。然而，这些关系之所以本身便属于这个世界的构成因素，仅仅是因为它们是这个世界的条件，而非这个世界的组成部分。”① 符号使我们可以感知现有的世界，这是因为符号不具体表现为现存世界的任何特性和属性。按照卡西尔的说法，正是符号的差异使我们能够接近经验世界。由于感知与理解并非对象自身所固有的特征，因此，如果我们想要感知和理解世界，我们就必须把世界解释为一种与之有所不同的东西。但是，如果符号一方面使我们感知现存世界，一方面又独立于可见物之外，那么它必须同时在原则上使我们能够看到非存在的世界。

虚构语言代表了这样一种符号的排列，因为在英伽登那里，它不固定在现实中。而在奥斯汀那里，它又不具备情境语境。文学语言的符号不“表达”任何经验现实，但是它们在事实上具有表达实体的功能。由于这一功能与现存对象没有关联，因此所表达的东西必然是语言自身。这表明了文学言语表达普通言语，因为它所采用的是相同的符号模式。然而，由于文学言语不带有任何经验所指，因此它必须增大由符号排列所

① 卡西尔：《符号形式的哲学》，300页。

传递的指令密度。作为言语的一般代表，文学言语只能表达言语所表示和完成的内容。简言之，我们可以说虚构语言提供了建构一个情境的指令，这样也就提供了生产一个想象实体的指令。

从符号学中引伸出的论点可以用来支持上述理论。查尔斯·莫里斯把文学艺术中的符号描述为图象或图象符号。他由此强调了这些符号自指性。然而，自指性并不等于自足性，因为后者意味着否定通向艺术或文学的可能方式。因此，莫里斯自己提出图象应被视为特定对象的一个整体表达——换言之，莫里斯认为图象符号不再指示什么，而是构建被指示的内容。①就图片艺术而言，这一定义或许能够令人信服，然而我们需要一番加工才能使这一定义同样适用于文学艺术。U·埃科进一步阐述了这一观点：

> 由此可见，图象符号构成一种关系模式——大体上等同于我们在识别或记忆对象时所构建的感知关系的模式。如果图象符号确实与其它什么事物有共同特性的话，那么它不是与对象，而是与感觉对象的方式具有共同特性。这一感觉模式可以通过我们在解释我们感知到的事物时所从事的相同精神活动来解释和认识，这些精神活动独立于产生关系的物质对象。②

上述理论进一步说明了虚构语言的表达功能。如果我们说

---

① 查尔斯·莫里斯：《美学与符号理论》，见《统一科学杂志》1939年第8期，131—150页；另见《表意与意义》（剑桥，1964年），68页。
② u·埃科：《符号学导论》（慕尼黑，1972年），213页。

图象符号的确指示某种事物的话，那么它所指示的决非一个特定的对象，因为除符号本身以外，并不存在什么特定的对象。符号所指示的只是概念和感觉的条件，这一条件使观察者可以构建符号所指示的客体，那么，我们在这里便得出一个定义，这一定义可以象适用于图片艺术一样完全适用于文学艺术。文学中的图象符号构成了一个能指结构，它不是用来表示所指的对象，而是用来表示产生所指对象的**指令**。

我们可以用费尔丁《汤姆·琼斯》中的奥尔华绥这一人物作为例证。作者将奥尔华绥当作一个完美人物介绍给我们，但他很快就遇到了伪君子布利菲上尉，并完全被后者伪装的虔诚所欺骗。显然，这里的能指不只是表示完美。相反，它们表示了要求读者建立所指对象的指令，这一所指对象不代表一种完美的特性，而是代表一种致命的弱点，即奥尔华绥那种缺乏判断力的弱点。因此，能指不是象它们看起来所表示的那样，显示出完美，而是表示某种产生完美的条件——这是图象符号使用方法的一个典型模式。图象符号将其功能充分发挥，使它们与可被视为同一的客体之间的关系开始消失、甚至瓦解。我们必须想象未被符号所指示的事物——尽管这一切要以能指为前提条件。因此，读者被迫将一个指示转换为一个含义。就我们现在的实例而言，“完美的人”缺乏判断力这一结果导致读者重新为完美下定义，因为读者已经建立的所指转过来变换成能指；通过这一具有意义的限定（“完美的人”缺乏判断力），读者本人产生了有关完美的概念，这些概念不仅进入了读者有意识的大脑，而且要求读者进行某种加工，读者由此便可以建构想象对象了。因此，读者的介入是完成本文的基础，因为在事实上，这种本文的完成只是作为一种潜在的现实存在——它

要求“主体”（读者）将潜在的东西现实化。所以，文学本文主要是作为一种传达方式而存在。同时，阅读过程基本上是一种双重因素的相互影响过程。

任何对话和交流都常常面临失败的危险，其原因我们在前面已经一一罗列了。尽管文学本文与规约结合在一定（这些规约也许在本文和读者之间建立了一种共同的基础），这些规约很可能被组合成一种形式，在这种形式中，我们充其量能对规约的确定性提出异议。旧规范的新排列带有上述的危险，因为这种排列与读者本文的排列毫无关系，另一个危险在于，文学本文同一般言语行为相反，不具备所指的具体情境。的确，正是这种现存情境的缺乏引起了以下两个范围的不确定性：（一）本文同读者之间；（二）本文同现实之间。读者被迫减低不确定性，因此建立了一种情境框架以包括他自己和本文。与言语一行为理论所提出的情境框架不同，虚构情境在它被用语言的方式生产出来以前是不存在的，这就意味着虚构情境必定具有不同于我们已经确立和界定了的特点和结果（这里的危险是，本文的开放性可能妨碍共同基础的建立；但同时，它的优点在于必须有一个以上的相互关系的形式存在）。这里，我们可以继续探讨一下J·M·洛特曼的一个理论：“除了把大量的信息集中于一个短小本文的‘空间’这一能力之外……文学本文还有另一个特殊的性格：它把不同的信息传递给不同的读者——每种传递都与读者的理解能力相一致。另外，它还向读者提供了语言，以此帮助读者在阅读时占有下一部分资料。文学本文扮演了一种天然的有机体的角色，这种有机体和读者联系在一起，同时通过反馈系统指导读者”。① 如果把本

① J·M·洛特曼：《文学本文的结构》（慕尼黑，1912），42页。

文和读者的关系看作一种自动调节系统，我们就可以把本文定义为由读者接受的一组符号刺激（能指）。在读者阅读时，已接受的、连续不断的“信息”“反馈”使读者完全可以将自己的思想插入到传达过程中去。我们可以再次用费尔丁的作品解释这一点。奥尔华绥让自己被人欺骗的这一事实必须这样反馈到本文中来：语言上所指示的“完美”缺乏某种重要的属性，这种属性妨碍它成为“真正的”完美。因而，原先不可预测的事情依照语言符号所提供的信息，变得能够让人接受了。但是，这个过程包括两个重要因素：（一）读者建立了一个所指，它不是由能指所指示的；（二）按照这种方式，读者创立了理解的基本条件，他因而可以把握本文所要求的“完美”的特殊性质。但是，读者对本文所产生的这些所指随着他的阅读的进行而不断地发生变化。如果我们仍以费尔丁的作品为例，我们会发现读者后来纠正了他最初的所指，即把奥尔华绥视为完美的人。奥尔华绥不得不对汤姆的一个矛盾行为作出判断，而他并未象我们所期待的那样以貌取人。相反，他认清了隐藏在背后的动机。这个信息必须再次反馈到读者的所指中，而读者必须修正这个所指，使之成为这样一个事实：对于良好动机受到恶劣环境的破坏这种情形，奥尔华绥显然并不缺乏判断力。那么一个出乎意料的结果不得不再一次适应于一个全面的描写。在这种情况下，调整适应至关重要，因为读者必须修正他所创造的所指。由此可见，读者与本文的交流是一个自我修正的能动过程，因为每当读者建立一个所指时，他必须接着不断地进行修正。这个过程就其本质而言是一个符合控制论的过程，因为它在改变情境框架这一全部过程中始终伴随着效果和信息的反馈活动。小单位逐步地汇入大单位之中，一个意义也

因此以滚雪球的方式与另一个意义相融合。

本文与读者之间的能动关系具有一个具体事物的特征，它帮助读者创造了一种身临其境的效果。这一效果是自相矛盾的，因为它既不指示一个特定的现实，又不公开地迎合已被读者排列好了的可能范围的需要。它甚至不一定与任何既常用于自身又常用于读者的文化信码相关联，因为它的“现实”来自于更为基本的东西，即现实自身的本质。A·N·怀特海这样写道：

> 一个全面扩大的事实（它产生于真实本身的特性）是事物的转化，即由一个事物过渡到另一个事物。这一过程不仅仅是抽象实体的一个线性过程。然而，我们选定了一个确定的实体，在我们首次选择中总是已经预想出了一个事物的狭窄的范围；进而，由于超越自身的转化，我们的首次选择又总是没入一个广大的范围之中……这些结合体（我称它们为事件）是以某种现实性的面貌出现的。那么，我们又如何表示这样出现的事物的特性呢？赋予这种结合体的名称“事件”与现实的结合体相结合，使人注意到固有的瞬间变幻。但是这个抽象的词不足以表示一个事件自身的现实的特性。一个瞬间飘忽的思想向我们表明，没有一个观念就其自身来讲是充分的，因为每个在某一事件中发现其意义的观念必须其本身便表示某种对具体化起作用的东西……审美的取得在具体化的结构中是交织在一起的。①

① A·N·怀特海：《科学与现代世界》（剑桥，1953年），116页。

事件是现实的聚合体，因为这些事件表明了一个过程，而且不仅仅是一个“抽象”的实体。每一事件表示各种情况的交叉点，而这些情况又改变着刚刚定形的事件，作为一定的形式，事件划分出一定的界线，因此，在构成现实的具体化这一连续不断的过程中，我们可以超越这些界线。在文学中，由于读者在获得新的信息的同时，又不断产生反馈的活动，因此，这种连续不断的具体化过程便由此产生了，以至就象发生某一事件一样“发生了”阅读这种行为，这就是说，我们所阅读的内容带有一种开放式情境的特点，它是具体的，同时又是流动的。它的具体性来自我们在接受本文时所必须采取的每种新的态度；它的流动性来自每种态度都孕育了能够修正其自身的种子这一事实。由此可见，我们在阅读时就象经历某种正在发生的事情一样——而正在发生是现实的标志。对怀特海来讲，具体化过程要求审美的获得，这是因为现实只有通过转化形式的序列才能实现。这些形式是一些所指，它们在阅读的过程中不断地被变化为不同的情境框架，这样便引起见解的不断变化。读者因此不能整体地把握本文，而只能把握一系列不断发生变化的观点，每一个观点都受其自身的约束，因而也必须要求进一步的观察。这就是读者“具体化”一个整体情境的过程。

作品系统的参照体系

本文和读者通过一个情境汇聚到一起，这个情境的“具体化”既依赖于本文，也依赖于读者。文学交流的成功要求它自身必须具备为建立情境所必需的一切成分，因为这一点不存在于文学作品之外。我们可以回忆一下奥斯汀为行为表述的实现

所列举的三个主要的条件：讲话者和接受者共同熟悉的规约，双方共同接受的程序，和双方共同参与言语行为的愿望。我们可以这样设想：从总体来看，本文和读者将完成第一个条件，但就规约和程序而言，它们必须首先由本文来建立。现在，我们需要对这些成分进行细致的观察，也许我们应该首先为这些成分找到更为确切的称呼。建立情境所必需的"规约"更适于"本文之作品系统；"公认的程序"应该称为策略，读者的参与应该专指具体化。

作品系统包括在本文范围内所有已知领域。这可以指示以前的作品，或社会的和历史的规范，或产生本文的整个文化——简而言之，指示被布拉格结构主义者们称之为"非本文的"现实。① 这个现实所表示的事实具有双重的含义：其一，所引起的现实不受书面文字的限制；其二，这些为指示所选择的因素不一定仅仅成为一种复制品。相反，它们在本文中的出现常常表明它们在经历某种转换，同时，这的确是整个交流过程中一个整体特色。规约、规范和传统在文学作品系统中充当角色的方式大不相同，但它们总是以某种方式被约简或被修正，就象已经从它们原来的语境和功能中被排除一样。在文学本文中，它们可以胜任新的关系，但与此同时，旧的关系依然存在，至少在一定程度上依然存在（也许它们是以新的面貌出现的）。的确，它们原有的语境必须保持一定的含蓄性，就象在背后行动一样，去补充新的意义。因此，作品系统同时融合了原文以及它的成分的转换形式，另外，本文的个性将主要取决于它们之间同一性的变化程度。

---

① 穆卡罗夫斯基：《美学章节》（法兰克福，1970年），11页。

作品系统的确定性为本文和读者之间提供了一个交接点，但由于交流常常需要新的信息的传递，因此，这一交接点显然不能完全包括已知领域。艺术所必备的"新"很难同"旧"划清界线。所以我认为比划界更值得考虑的问题是解释新和"重复"的关系，这一关系不存在于进退这一线性过程上。新和重复相互接近……但未曾消没在一个和谐的同一性之中。[①]这种同一性的缺乏说明，已知领域的趣味性并不在于它是已知的，而在于它将指引一个未知的方向。旧规范所具有的新义不能由本文定义。因为任何定义都必须基于现存的规范。因此，我们至多只能说作品系统表示处于确切性状态的现存规范——用这种方式将文学本文变成处于过去和未来之间的折中点上。本文自身成为一种开放事件呈现在读者面前，因为已知成分的重要性不能存在于已知之中，同时隐藏在这些选择成分背后的意图也尚未确定出来。正是这种非确定性赋予了本文能动的和美学的价值——即罗伯特·卡利沃达所描述的那种"美学的"意义："在我们看来，科学的美学观念的最高发现在于认识了这样一个事实：审美价值是一种空洞的原则，它构成了非审美的特性。"[②]由此看来，审美价值是无法把握的了。如果它构成了非审美的现实（这些现实本身不是被构成的，至少不是完全以上述形式构成的），那么，显而易见，审美价值在向已知领域转化的过程中便显示了自身的特性。因此，审美价值如同风一般，只有依赖于它的效果才能感受它的存在。

作品系统包括规范和典故的选择，那么，这样一个问题便

---

① 赫伯特·马莱基：《论审美活动》（法兰克福，1969年），80页。
② 罗伯特·卡利伯利：《马克思主义与现代的具体精神》（法兰克福，1970年），29页。

会产生出来，这一选择依靠什么原则来支配？而对它的回答绝不能随心所欲。但是，在回答这一问题之前，我们应该进一步细致地研究一下决定选择的“现实”的本质。“现实”这个术语在上述关系中已经是一个悬而未解的问题，因为没有一种文学本文与这种偶然的现实有联系，只是与现实的模式或概念有联系。①在这种情况下，偶然性与复杂性被简化为一种具有意义的结构形式。②我们称这些结构为世界印象或系统。每个时代有其特有的思想系统和社会系统，同时，每个主系统反过来带有其它的系统，这些系统被列为子系统，作为主系统的历史环境，并且将层别的次序运用在被认为是个别时代的现实上。我们试图区分各个历史阶段，其方法是根据层别等级系统模式所依赖的变化形式——结果被施加于偶然现实的次序再次变化。根据“一般系统论”，每个系统具有一个固定的调节结构。③这些调节器将偶然现实排列成一定的次序。它们同时具有以下几种相互关联的功能：它们为社会活动提供一个组织形式；它们用来防止产生于偶然现实中的不可靠的事物；它们提供了一整套具有普遍准确性的操作规范，因而为我们的假想提供了可靠的基础；它们必须具有一定的可塑性，以此适应它们各自环境的不同变化。为了实现这些功能，每个系统必须产生一个有意义的化繁为简的效果，其方法是突出某些可能性，同时减弱或消除其它的可能性（当然，约简〔reduction〕不能等同于简化〔simplification〕，因为后者使系统对变化的环境过于

① S·J·施密德：《本文理论》（慕尼黑，1973年），45页。
② 见J·H·哈伯马思与N·鲁赫曼的《社会技术的社会理论》（法兰克福，1971年），32页。
③ N·鲁赫曼：《意向概念与系统理想化》（法兰克福，1973年），182页。

敏感）。产生这种约简的选择过程稳固了主要的可能性，因为这些可能性与被排除在外的可能性相互抵消了："依靠选择的指示，任何系统都与它们周围的现实世界联系起来，这是因为，这些系统不象现实世界那样复杂，因而也永远不可能将现实世界完整地，具体地表现出来……系统周围的世界在某种程度上可以被固定下来，其方法是通过"感受过程"（感知的习惯、现实诠释、价值观念）的"特殊形式"的"制度化"。各种系统与相同或相似的概念相关联。因此，行为的可能模式的……确定性被约简，而期望的互补性得到了保障。"①因此，各个系统为某种期望带来了永恒性，它们获得了规范的和持续的准确性，因而它们可以规定现实世界的"感受过程"。

由此可见，每个系统代表一个现实的模式，它是建立在任何系统所固有的一种结构上的。对偶然性的有意义的约简，把现实世界分成了几种可能性，这些可能性由统治地位逐渐减弱以至最后消失，被减弱和消除的可能性被保留在背后，因而补偿和稳定了既选系统的可能性。这个结构之所以被"一般系统论"所强调，是因为偶然性的约简不应该导致可能性的消亡，而仅仅削减其中的一部分，因为这一系统可以适应于变化莫测的现实世界。然而，文学本文与这一结构有所冲突，因为它总体上把普遍的思维系统和社会系统看作它的语境，但它不再产生用来稳定这些系统的参照框架，这样，它不能产生由系统所提供的"被期望的期望"②，它能够并且做到了的事情，是建立一个平行的框架，同时在这个框架中形成具有一定意义的模式。就这方面来讲，文学本文也是一个系统，它同总体系统一

---

① N·鲁赫曼，《意向概念与系统理想化》（法兰克福，1973），182页。
② 见哈伯马思与鲁赫曼的《社会技术的社会理论》，63页。

样带有一个基本的结构，因为它产生出来一个与被减弱和被消除的可能性相对立的占统治地位的思想。然而，当这个结构开始生效时，它却不是表示一个偶然的世界，而是表示一个与本文有所冲突的系统排列模式。尽管文学本文在结构上与总体系统大致相同，但它的意图却有别于总体系统的意图。它不再产生它所指示的系统，相反，它几乎一成不变地将被系统所减弱或消除的可能性当作它的主导“意义”。如果本文的基本所指是表示被排除的可能性的话，那么，我们可以说现存系统的界线是文学本文的起点。它使不活动的系统开始产生活动。

在这里，我们看到以思维系统或现实模式的形式存在的文学本文和“现实”的独特关系。本文既不模仿这些系统或模式，也不脱离这些系统或模式，尽管“镜子反映论”和派生文体学的另一分支可能使我们相信不同的理论。相反，本文代表对思想系统的一个反应，这些思想系统由本文选定并且融合在本文自身的作品系统之中。反应产生于系统处理形形色色的现实的有限能力。因此反应集中在系统的不足之处。系统运转的结果是重新组织，确切地说，重新排列现存的意义模式。上述理论或许可以通过一个具体的实例而更好地被理解。洛克的经验主义哲学是在十八世纪的英国占统治地位的思想体系。这一哲学以人类知识获得的大量选择判断为基础，知识获得的过程是人们愈来愈关心的一个问题，这是由于当时人们在自我保存的问题上存在着普遍的偏见。现存系统试图调整自身，使之转移到子系统中，这一事实可以测定上述体系中占优势的部分。在神学中尤其是这样，因为神学通过经验接受关于知识获得的经验前提，同时不断寻求对超自然现象进行自然解释的方法。由于神学体系的这种征服，经验主义扩展了其自身设想的确定

性。然而，一种体系只有在排除其他可能性的情况下才能保持稳固的状态。在这种情况下，先验知识的可能性被否认了，这就意味着知识只能从主观上获得。这种学说有利的一面在于提出知识可以从一个人自身的经验中获得，而它不利的一面在于怀疑了制约人类行为与关系的所有传统的基本理论。“这样以来，我们等于同意说人类关于复合观念的称谓（主要是道德概念）很少能在两个人中具有同样的含义，既然一个人的复杂‘观念’很少与另一个人的一致，同时一个人的观念也会与他自己昨天的或明天的‘观念’有所不同。”①这里体现出经验主义体系的分界线。同其它这类分界线一样，它只有通过中和或者否定的方式才能使自身得到稳固。洛克解决了人类如何获得识知（即从经验中）这一问题，但与此同时，他又带来了有关人类行为和关系的可能基础这一新的问题。

任何思想体系必定排除某些可能性，这样，缺陷便自然而然地产生出来了，而文学正是投身于这些缺陷。因而在十八世纪的小说和戏剧中，道德问题完全占有了统治地位。十八世纪的文学弥补了那个时期占主导地位的思想体系的不足之处。既然人类关系的整个领域不存在于这一体系之中，那么文学现在便将这个问题集中了起来。文学提供了那些被普遍体系所排除的可能性，这一事实大概是为什么许多人视“虚构之作”为“现实”的对立物的原因。事实上，它并不是对立，而是补充。

也许，我们现在可以归纳几点有关文学作品系统功能的结论。文学作品中的行为领域超出或者刚刚超出一个时代普遍存

① 洛克：《人类理解研究》第三卷第九章（伦敦，1961年），78页。

在的特定思想体系的边缘。文学极力反对由体系所产生的问题，因而文学史学家不但应该判断哪种体系在作品创作期间占有优势，还应该重新确立那一体系的弱点和在历史上受到的人类影响，以及它对普遍合理性的要求。如果我们要使用科林伍德的问题——答案的逻辑①，我们就可以说文学回答了产生于系统的各种问题。通过这一逻辑，我们可以重新建立那些被当时的哲学与意识形态所隐藏或忽视的部分，因为正是这些被中和或否定的现实方面构成了文学作品的焦点。同时，本文必须同样含蓄地包括基本的系统框架，因为它引起了文学所要作出反应的问题。换言之，文学作品通过明确地涉及系统中的各个部分而含蓄地概括了普遍的系统。因而我们可以说（正如巴尔特所说）："文学作品在本质上是自相矛盾的。它代表了历史，同时它又与历史对立。这一基本的矛盾显然产生于我们文学的历史：每个人都感觉到我们无法确定一部作品，因为除了有关它本身的历史，或来源、影响、以及它的模式之外，还有其他因素的存在。这一矛盾在各种事件、条件和共同的心理状态这一尚未解决的争论中，构成了一种坚固的、不能减缩的核心。"②

从文学作品与思想的历史系统的相互关系中产生了文学作品系统的一个基本成分。无论思想系统接受哪一种成分，它都自动转译为一系列的信号、信码，这些信码将弥补系统中的不足之处。巴尔特所说的不可分解的核心是指作品的审美价值，换言之，是指作品的组织力量。而这一力量恰恰取决于既选规范和规约的再次代码化。作品系统再次产生已知信码，但同时

① 科林伍德：《自传》（牛津，1967年），29页。

② 罗兰·巴尔特：《文学或历史》（法兰克福，1969年），13页。

排除它的现行的有效性。然而，作品系统不能象完成否定过程之后人们所期望的那样系统地阐述可选择的价值。与哲学和意识形态不同，文学并不明确地表示选择和判断。相反，它对外部世界的信号提出疑问并加入新的信码。这样，读者自身可以发现隐藏在问题背后的动机，并由此而参与了意义的创造。

如果文学作品产生于读者自身的社会或者哲学的背景，那么它将把占优势的规范从它们的功能语境中分离出来，使读者观察社会调节装置如何起作用，又如何影响受其支配的人们。这样，读者被置身于这样一个位置上，他从中可以通过一个全新的角度观察引导和指示他的力量，并且毫无疑问地接受这些力量。假如这些规范消没于过去的历史，那么读者将不再为产生规范的系统所困惑，他将能够通过再次代码化，重新建立为本文提供框架的历史背景，并且亲自感受由这些历史规范所带来的体系的不足之处，由此发现本文所暗示的答案。因此，社会与历史规范通过文学的再次代码而具有了双重功能：帮助参与者（同代读者）看到一般日常生活中看不到的东西；帮助观察者（以后的读者）把握一个永远不属于他们的现实世界。

文学系统与思想系统的不同关系突出了产生不同关系的不同历史环境，因而也就突出了对现实作虚构反应的历史有效性。与当时风行的系统直接有关的一部典型之作，是斯泰恩的《特利斯川·项狄》它同洛克的经验哲学紧密相连。对洛克来讲，观念的联想代表了人类通向知识的一个基本要素。因为它是带来知识的扩展和巩固的偶然知识材料的集合。于是，观念的联想便成了经验主义思维系统中一个占主导地位的特征。在《特利斯川·项狄》中，观念联想的再现只是事实上的，它将

洛克系统中被排除或忽视①的知识可能性插进娱乐之作中。潜藏在观念联想背后的问题是它对快乐与痛苦原则的依赖——尽管洛克自己把固有的先验原则看作不再是合理的。如果知识是可以依赖的，那么人类必须能够指导观念的联想，或者，知识将独立于人类的影响之外。在《特利斯川·项狄》中，观念的联想变成一种固定的概念，因此，它需要对经验系统的整个基础进行再次代码化。对斯泰恩来讲，只有通过言语的暗示和老调重弹，观念的联想才能稳定。项狄兄弟个人的困惑代表了与观念联想相一致的一种原则。尽管它的确导致了某种程度的稳定，但它仅仅适用于个人性格的主观世界，因而每一个性格在任何一个观念上的联想完全不同，其结果是人类关系、行为与交流变得全然不可预料②。

这样，斯泰恩便在洛克系统中被掩盖了的人性方面恢复到显著的位置上。人类把观念结合起来的习惯倾向对洛克来说是稳固知识的自然保障。然而斯泰恩抓住同一种倾向用以表明这种联想的随意性——例如他一次又一次地用瓦尔特·项狄和托比大叔的曲折故事来证明这一点。个人对世界和生活的解释下降到个人奇想的层次。这种随意性不仅给洛克系统中占主导地位的规范带来了疑问，而且揭示了每个主体性格的不可预料和不可测知的性质。其结果不仅否定了洛克式的规范，而且暴露了潜在的所指——即在观念联想背后作为选择和动机形成力量的

① 因为我们在此只是举例，所以没有必要讨论斯泰恩所涉及的有关经验主义体系的全部框架。有关斯泰恩与洛克的关系可进一步参见雷纳·厄宁的《幻想与现实》（慕尼黑，1965年）60页，和约翰·托洛哥特的《特利斯川·项狄的世界》（伯克利与洛杉矶，1954年）30页。

② 可进一步参见《特利思川·项狄》第五卷第三章（伦敦，1956年），258页。

主观性。

这只是斯泰恩对经验哲学的规范重新代码化的结果。一旦人类知识的依赖性由于受制于个人变化的揭示而遭到瓦解，那么受到冲击的规范本身就会成为一个全新洞察力的背景：即人类关系的或然性。这一揭示反过来使斯泰恩揭露了人类固有的社会倾向，它使人类事态中的依赖性具有了可能性，而这种人类事态由于他对经验哲学规范所持的怀疑态度而遭到了破坏。

文学毋须总是表示在当代占优势的思想体系。费尔丁的《汤姆·琼斯》就是采取完全间接的方法的一个实例。在这里，作者所宣称的意图是创造一幅人性画像，这幅画像具体表现从许多不同思想系统中提取出来的一个作品系统。各种规范作为在众多重要人物行为背后的指导原则被展示出来。奥尔华绥表现了仁慈的宽容的道德观；斯凯尔，主人公的一位家庭教师，代表了事物自然秩序的自然神论的规范；瑟瓦科姆，汤姆的另一位家庭教师，象征了人性败坏的正统和英国国教规范；在斯夸尔·华斯顿身上，我们发现了十八世纪人类学的基本原则，即统治激情；华斯顿太太则体现了有关贵族自然优越感的上流阶层的社会习俗①。

这些人物之间的对比把他们各自的规范变为几种不同的透视角度，读者从中可以首先看到一个规范，然后再看到另一个规范。从这些变化的透视角度中产生出一个共同的特征：所有规范都把人性简化为一个单一的原则。这样，任何与这一原则不一致的可能性都被排除在外了。读者本人保留了规范所反映或者这个反映所遗漏的见解。在这一点上，我们可以说，小说

① 《隐藏读者》（伦敦，1975年），52页。

的作品系统具有一个平面的结构，这是因为它可以结合并且拉平不同系统的规范，而这些规范在现实生活中都是相互分离的。通过各种规范有选择的结合，作品系统提供了描绘人性画像所要求的有关系统的信息。我们必须重新确定单个规范本身，这样人性才不会简化为单一的牢不可破的原则，但依据被这些规范所排除的多种多样的可能性，我们必须发现在所有潜在可能性中的人性。只要说明这一原则不能与人类经验联系在一起，那么上述的可能性就会使每一个选择原则所具有的普遍要求失去合理性，而小说的真正主题正在于此。我们仅仅追随原则是不能取得自我保存的，它取决于人类潜在力量的实现，而这一切的完成只有依靠文学而不是依靠有系统的论述。

这样，《汤姆·琼斯》并非直接指示十八世纪占主导地位的思想体系，它所涉及的内容恰恰是许多系统所产生的缺陷部分。它表明了原则的僵硬限制性与人类经验的无限流动性之间的隔阂。受人类理智所支配的这些系统忽略了在变化莫测的人类生活环境中的人类行为问题。开放式的行为规范预先假定道德倾向为人性所固有。由此而造成的非确定性影响了人类对世界规律性的信心。因此，小说试图通过提供人性形象重新建立这种信心，这一形象通过自我修正为自我保存提供了保障。

文学在特定历史环境中可以自然地发挥不同的功能。《汤姆·琼斯》接触到普遍的思想系统。《特利斯川·项狄》暴露了由一个特有系统所孕育的人类知识不稳固的基础，但这两个例子都与这样一个事实相关联；它们与具体表现在它们的作品系统中的所指系统背道而驰。然而，历史充满了各种情境，在这些情境中，文学的平衡力量用来支持普遍的系统。这种作品常常趋于更为通俗的特性，因为它们确定了具体的规范，其目的

是按照时代的道德与社会法则训练读者——但是实际情况并非总是如此。

中世纪优雅的浪漫传奇是用来确定普遍体系的一种严肃的文学形式。优雅阶层受到封建体系中社会变革的挑战。为了证实优雅的价值，克莱西昂让他的骑士进行各种探寻活动，优雅的价值在这一过程中经受了考验，并且得到了证实。然后，这些骑士返回家园，以此稳固他们所留下的优雅阶层。分离和统一构成各种冒险活动的模式，克莱西昂以此一方面表现骑士与亚瑟宫廷的分离，一方面表现骑士对宫廷价值的忠诚。冒险活动体现了宫廷社会体系所不再涉及的具体环境。按照这种分离和再统一的模式，冒险活动加强了现有体系，并以此与社会变革的挑战相抗衡。[①]那么在这里，文学的功能表现为消除体系稳固障碍。

在优雅的浪漫传奇中，我们再次象在那些普遍规范受到破坏的小说中一样，具有一种平衡作用，因为在这两种体裁中，文学通过普遍体系的缺陷获得其功能——或是瓦解它，或是支撑它。当代读者会发现他自己面临以一种不熟悉的模样呈现出来的熟悉的规约。的确，在这种情况下，读者便被卷入为作品建立意义的过程之中。然而，未来的读者仍然会被卷入其中。于是，显而易见，本文与读者之间的历史鸿沟不一定导致本文失去其创新的特点，其差异只在于创新的性质。就当代读者而言，对包含于作品系统中的规范的再确定，将使他把这些规范与它们的社会和文化情境分离开，因此，他可以看到它们在效果上的局限性。就后来的读者而言，重新确定的规范可以帮助他

① 艾利克·考勒：《现实与宫廷史诗中的理想》（图宾根，1956年），66——128页。

再创造那个社会和文化情境，而这一情境产生了本文自身所关心的问题。在第一种情况下，读者作为一个参与者受到影响，在第二种情况下，读者则是一位观察者。这一点可以再用费尔丁的例子加以证实。费尔丁的同代人更多地关注人类行为的问题，它导致对主人公以及其作者的明显的不道德进行激烈的争论。而现代的观察者则主要不是关注道德问题，而是关注取决于选择哪种作品系统的规范情境。这样一来，每个时代的普遍的思想体系与它的不足之处一道引出了话题，而小说则试图通过提供描绘人类形象的框架，对它产生反作用。我们在此有两种不同的意义构造，它们无论如何不能说是随意的，因为透视角度的变化取决于那个时代，而非读者方面的任何蓄意的行为。因此，我们可以说，规范的再确定表明了作品系统创新特点的构成。但是这种再确定也许导致不同的结果：参与者将看到他在日常生活中所看不到的事物；而观察者则将把握迄今对他来讲从来不是真实的事物。换言之，文学本文可以使它的读者超越他自身实际生活环境的局限；它不是对任何现存现实社会的反映，而是对读者所生活的现实社会的伸展和拓宽。用考斯克的话来讲："每个艺术作品都有一种统一的，不可分割的双重性：它是对现实的一种表现，但同时又构造现存的现实，这一现实不是在该作品之前或之后，而是恰恰在该作品之中……艺术作品不是对现实概念的图解。文学作品与艺术作品一样，它表现现实，而又同时又不可避免地构造现实。"①

文学本文的作品系统不仅包括社会和文化的规范，而且它

① 卡莱尔·考斯克：《具体辩证法》（法兰克福，1967年），123页。

也确实融汇了与这些规范合为一体的过去文学的各种要素的全部传统。我们甚至可以说，这一混合体的不同比例形成了文学体裁之间的基本差异。有些本文将重点放在现存的、经验的因素上，这样就增大了作品系统中非本文规范的比例。小说就是属于这种情况。在其它体裁中，作品系统受来自以往文学因素的支配——抒情诗便是一个重要的例子。颠倒这些比例，便可能而且已经取得显著的效果。我们可以用二十世纪的文学作品为例，譬如詹姆斯·乔依斯的小说作品中包括了大量文学典故，再如"夸掉的一代"的抒情诗，他们通过诗歌具体表现了产生于我们现代工业社会的一个宏大的社会和文化的规范。

作品系统固有的文学典故象规范一样以同样方式被缩减，因为它们是功能的，而非仅仅是模仿的。如果被具体表现的规范的功能产生出普遍体系的缺陷，那么文学典故的功能就是，帮助解答由这些缺陷所产生的种种问题。尽管文学典故同规范一样，展开熟悉的领域，它们同样"引用"以往的答案去解答问题——这些答案不再包括一个针对眼前作品的确切意义，只是通过可以找到新的意义这种方式提供一个解答问题的方向。典故脱离原有情境这一事实，表明它们不只是要成为一种复制品。也就是说，它们被非实用化，并被置放于一个新的情境中。譬如，在《沙未拉》中，当费尔丁"复制"理查逊的帕米拉的美德时，他将理查逊的主要的占统治地位的坚定规范现实化了，并且表现了被理查逊排除的那些可能性。这样，他表明了一个女人只要坚持不懈就可以为她精心保持的美德取得好的回报。然而，旧情境由新情境所代替这一事实并不意味着旧情境完全消失。相反，它转化为一种有效的背景，而新的主题可以在这一背景的衬托下显得更为清晰。

文学作品系统的不同因素为本文与读者之间的“对话”提供了准则。这些准则对提供答案的本文作品系统事关重要，而且，需要回答的问题越复杂，越要区分准则之间的不同点。文学本文必须包含它所反映的全部历史情境。现在，构成这一情境的社会与文化的规范需要以这样一种方式来组合；选择规范的理由可以传达给读者，但由于这不是一种明确的传达（除非虚构之作转化为纪实之作），我们不得不采用一种方法来概括作品系统，而文学典故的特殊功能正在于此。譬如，费尔丁利用浪漫传奇和流浪汉小说中的成分构成了《汤姆·琼斯》的情节。这两种迄今不能相容的情节结构具有双重目的：其一，作为流浪汉的主人公为读者提供了一个针对社会规范的批判的透视法；其二，浪漫传奇成分再次向读者证实主人公不会只是处于流浪汉的地位，而会取得最后的成功，这一成功反过来认可读者透视法中的批评态度。① 依照这种方法，传统格式被重新排列，以传达一个新的图画。

上述理论同样适用于主要由文学里的陈腐题材构成作品系统的文学体裁——譬如抒情诗，象斯宾塞的《牧歌集》，诗人打算用它们来突出一个具体的历史问题，即伊丽莎白女王如果坚持与一位天主教徒联姻，这将会给英国带来威胁。斯宾塞可以获得的唯一的文学武库就是田园诗。尽管他可以指望作为文学体裁的牧歌自然而然地给有教养的读者表明一个对现实的指示，但困难在于确保他的读者能够把握这一指示的特性。然而这一点既不能通过直接将普遍的社会规范和价值融汇于牧歌来表现，也不能通过仅仅生产现有的，熟悉的田园老调来表现。为

① G·伯克奈：《18和19世纪小说的作用结构》。

了塑造读者的态度，斯宾塞不得不为这些陈旧题材注入新的观点。而重新代码化所引起的危险，是他的意图很可能被优雅的阶层所曲解，这一优雅的阶层对田园老调所依附的变化中的重大事件极为敏感。因此，斯宾塞在牧歌中具体表现了与其它体裁不同的格式（譬如中世纪的辩论、寓言、象征和评注），这使他能够淡化某些田园诗的意义，并把其它的意义放在显著位置上。在结合与重新排列各种原有特点上，斯宾塞成功地重新构造了田园老调的模式，以至这些老调可以传达意向的信息。① 文学作品系统由此体现出双重功能：它重新构造熟悉的格式，并为传达过程构成一个背景；它提供了一个总体框架，其中本文的信息和意义可以被重新组合。

构成作品系统的两个基本元素——社会规范和文学典故产生于两个极为不同的体系：一个是历史思想体系，另一个是过去的文学对这些历史问题的反应。为作品系统所选择的规范与格式很少相互等同——在个别等同的情况下，本文将不再用来提供信息，因为它只是重复现存本文已经回答了的问题，尽管历史问题将会有所变化。然而，总体上看，作品系统的两个元素恰恰在其熟悉的程度上相互不同。但它们相互连接的事实暗示了彼此有所联系，即使在有些情况下，它们试图表示不同。这两个互为不等的熟悉元素并不意味着本文本身不存在等同原则，因为这两个元素的熟悉性不再用来产生交流这一事实指示了等同原则的存在。根据梅劳—庞蒂的理论："当我们使世界材料附属于'连贯的变形'时，一个意义就会表现出来。"② 这一过

① 有关这一问题的具体细节可参见W·伊瑟尔《英国文艺复兴时期的小说与历史》（克莱费德，1970年）。

② 梅洛一庞蒂，《眼睛与精神》（汉堡，1967年），84页。

程产生于作品系统的两个不同的元素。譬如，当乔伊斯在《尤利西斯》中把他所有有关荷马与莎士比亚的典故投射到都柏林的日常生活中时，他揭穿了写实表现手法的虚幻的自我满足。然而，许多日常生活的逼真细节以一种反馈形式与荷马和莎士比亚的典故相关联，因而过去与现在的关系似乎不再是理想和现实的关系。由于投射是两方面的，因此变形包括两个因素：文学作品系统侵占了日常生活，而原型又被从日常通讯录和报刊中抽出的非结构材料的多余部分所侵占。每个元素充当另一个元素的刺激剂，它们无论在哪一点上都不互相等同，但是在它们变形与变形影响中，它们建立了存在于本文之中的等同体系。这样，文学典故把根深蒂固的历史中人们不熟悉的方面（它打破了日常生活的单调节奏，"改变"了日常生活明显的不变性）强行放入一个虚幻的东西之中。另一方面，逼真的细节产生了一切不为理想化原型所知的内容，以此把显然无法实现的理想"变形"为一种人类或许有的历史现象。

"连贯的变形"表示了隐藏在本文中的等同体系的存在。这一体系从广义上来讲与我们以前所说的审美价值等同。审美价值是指不为本文所构成和不产生于作品系统的那个部分。它的效果证实了它的存在，尽管这并不等于说它是效果的一个组成部分（即读者或者准备传达给读者的现实）。效果包括两个要素，它们看起来朝着不同的方向，但实际上集中于一点。审美价值决定了选择作品系统的条件，并为了系统地制定一个本文所特有的等同系统，它使所选择的现有特性变形。在这一方面审美价值包括了本文的框架。而在另一方面它还包括了交流过程所需要的结构"动力"。审美价值使集中于作品系统中的诸要素之间的相互一致变得无效，由此它便阻止本文与作品系统

保持一致，这种作品系统在它的可能读者中已经超于稳定。在这一点上，审美价值开始了交流过程，读者依靠这个过程搜集本文的意义。

这一点把我们引向读者方面的效果，我们或许把这个效果称为作品系统的“暂时的”等同。通过这个作品系统读者将产生熟悉的印象，但这只是一个印象，因为由于本文中的“连贯的变形”，熟悉成分被从它们的情境中分离出来，而这一情境本身就可以稳固它们的原义。这个问题造成两个后果：（一）通过对熟悉规范的再次代码化，读者首次意识到了决定规范使用的熟悉情境；（二）对熟悉内容的再次代码化标志出本文中的极点，其熟悉内容不知不觉地进入到了记忆中——而这一记忆可以为寻找等同体系提供方向，结果这一系统的构成必须或者与熟悉背景相反，或者与熟悉背景相对。

这一全部过程如同莫里斯所描绘的那样，是由决定一切交流形式的各个路线所引导的：

> 发出者与接受者之间交流的基本过程包括以下几个方面：从发出者的作品系统中获取可以认出的符号，把它们放在一起，并且沿交流渠道传递这些符号；接受者然后需要区分他所接受的符号与他自己的作品系统中所贮存的符号。只有当两种作品系统具有共同的要素时，才能产生思想交流……但是，就这一过程在所提供的体系中产生的范围而言（象人类智慧，具有记忆力与统计观念），对近似符号的观察逐步改变着读者的作品系统，最后导致与发出者完全地融合……这些交流行为，就其整体而言，通过它们对接受者的

作品系统进行连续不断的影响，显示出一种渐增特性……常常由发出者所传递的这些语义成分逐渐将它们自身插入到读者的作品系统之中，并且改变这个作品系统。这就是社会与文化循环的促进因素①。

作为发出者的本文作品系统与作为接受者的读者将同样相互重迭，而共同的要素是“循环”的基本前提条件。然而，文学交流与其他交流形式有所不同的是，发出者作品系统中的各个要素由于在现实生活情境中的使用已经为读者所熟知，一当它们被移植到文学本文中时，这些要求就会丧失其有效性。而且，恰恰正是这种有效的“丧失”导致了带有新成分的交流的产生。

作品系统能够重迭的程度可以帮助我们系统地制定文学本文效果的标准。譬如，矫饰的，说教的以及宣传性的文学将在总体上完整地接受已被读者所熟知的思想体系。也就是说，它具有思想体系中已被纵向稳固了的有效性，而不是横向地组合它的各种成分，正如当规范被重新确定时常常出现的那种情况一样。这个观点对中世纪的神秘剧直到今天的社会主义现实主义都有效。这种本文所要传达的内容是早已为广大读者熟悉的、确认了的价值观念。只有当读者在现实世界中争论这些价值时，这种交流才有真实意义，因为它们试图稳固体系，保护它不受到由于它自身的弱点所招致的攻击。

加强一个系统的弱点与揭示这一弱点执行相同的平衡功能。就文学本文的既选作品系统而言，唯一的差异是在表现上。

---

① A·A·莫里斯，《信息与审美知觉》（考勒涅，1971年），22页。

如果弱点被加强的话，那么在文学与读者之间将会出现一个高度的一致或等同；如果弱点被揭示的话，那么平衡将转移到不同或重新确定上，着重点将放在两个作品系统不一致的领域。

我们可以以乔依斯的《尤利西斯》作为后一技巧的一个极端的例子。这部小说的作品系统，不仅来源于一系列不同的体系，而且以一种密度表现出来，以至读者发现自己不断被搞得晕头转向。其问题并不在于成分的陌生，因为这些成分就自身而言不难辨认，而在于混合和纯粹的杂凑，它们使小说作品系统本身变得愈来愈难以名状。不但因素自身要被重新代码，而且它们似乎都缺乏任何可以辨认的指示框架。因此，即使在发出者与接受者的作品系统部分融合之处，现实主义的细节，文学典故的不一致性和密度使所有接触点变得薄弱以至难以把握。然而，如果我们缩小融合点，作品系统就会丧失其一个常见的功能，即为信息的交流活动提供框架。相反，它被用来把注意力转移到交流本身。交流活动依赖于上下文的关系，而《尤利西斯》的作品系统令人迷惑的原因正是由于我们无法在形形色色的因素中建立可靠的上下文的关系。另外，尽管每个章节由于其各自的风格似乎都提供了各自上下文关系的可能性，但紧接章节在风格上的瞬息变化又无意识地破坏了这些可能性。

作品系统的交流活动功能变得集中并且引出一个主题，这一事实带来两个紧密相关的结果：首先，任何联系指示的缺乏在不同因素之内造成了鸿沟，而这一鸿沟只能靠读者的想象力来填补；第二由各个章节的变化风格所暗示的不同联系，在这些想象的方向上产生不断的变化。同时，就想象内容的所有个性而言，这一概念上的变化在《尤利西斯》中保持了一个被许多人使用过的交流结构。从一种解释模式转移到另一种解释模

式，是乔依斯所使用的方法，他用这种方法使他的读者去体验日常生活，因为日常生活本身是一系列不断变化的模式。

这部小说的作品系统既反映又揭示了决定其交流活动的规则。他使读者意识到了他的知觉模式的基本特色，多漏洞的选择性，对透视角度的依赖性以及惯常的反映形式。为了调整我们自己，我们接连不断地并且无意识地忽略一些内容，但是《尤利西斯》中的作品系统密度防止我们发生上述的情况。另外，风格的不断变化（每种风格受其透视角度的限制）表明了知觉和诠释对观察者视点的依赖程度。

我们对两种极端的（譬如，一方面是社会主义的现实主义，另一方面是《尤利西斯》）粗略叙述将会表明，读者会以不同的方式被指派进行参与活动。如果本文再次生产和进一步确定熟知的规范，读者会相对地处于被动状态。然而，当共同基础在他的引导下被移掉时，读者就会被迫进入精深的阅读活动。但在这两种情况下，作品系统都会组织他对本文以及本文所包含的问题所作出的反应。这样，我们可以说，作品系统形成了意义的组织结构，而本文意义必须通过本文阅读才能充分发挥作用[①]。这种最大作用的发挥依赖于读者自身的意识程度和他了解陌生经验的愿望，同时依赖于本文的策略，它规定了本文现实化所依据的方法。这些方法决非带有随意性，因为作品系统的各种因素已被高度明确化了。

没有明确化的（没有被系统地规定的）是等同系统，而我们只有通过现有结构最大作用的发挥才能发现它。由于作品系统的特点常常表现为重新代码化的形式，它为自己的语境提供

---

① 我这里所用的"结构"这一术语在一定程度上由穆卡罗夫斯基在《诗歌章节》（第11页）中概述出来了（法兰克福，1967年）。

占统治地位的、现实化的以及被取消的意义可能性。同时根据读者在完善结构时所能够建立的次序比例，具有可能性的意义会成为读者自身的经验。这一意义必定不可避免是实用性的，因为它决不可能囊括本文中所有的语义潜在性，只能为通向这些潜在性打开一条独特的道路。如同我们所看到的一样，这一道路不是随意的，其原因是作品系统的可能性被排列为一系列意义，这些意义从被现实化的到被消除的可能性都是由占统治地位的可能性延伸而来。然而，只有通过实现这一系列的选择淘汰，才能产生实用意义。同时，正是在这一实现选择的过程中，读者个人的决定开始起作用，并且对作品系统所产生的问题具有了一种态度，而这种态度恰恰是由本文激起的。

实用意义即一种应用意义，它通过揭示和消除产生问题的体系缺陷使文学本文有能力完成它的功能或成为一种答案，它使读者对他自身的"现实"作出反应，因而，这同一种现实可以重新得到塑造。通过这一过程，读者个人过去所贮存的经验，可以得到与作品系统中所包含的经验相类似的重新估价，因为实用意义允许这种形式的适应，甚至鼓励适应，其结果是达到一个内在主体性的目的，即对不充足的现实进行想象上的修正。

第四章　策　略

策略的任务

本文的作品系统是由从社会体制与文学传统中所选择的材料构成的。这一社会规范与文学典故的选择，把作品置于一个有关的情境中，等值系统必须在其中被现实化。策略的功能在于组织这一现实化的过程，并采用不同的方式来达到这一目的。它们不仅决定了作品系统中不同因素相互联系的条件，以此为产生等值因素打下基础，而且为作品系统与这些等值的生产者（即读者）之间提供了一个交汇点。换言之，策略既组织本文的材料，又决定交流这一材料的条件。因此，它们不能仅仅等同于“表现”或“效果”。实际上，它们在与这些术语发生联系或者可以发生联系之前就起作用了。它们包括本文的内在结构，以及在读者中所引起的理解行为。

当我们没有运用策略时，这些策略在组织上的重要性变得尤其明显。譬如，当我们概括剧本和小说，或者转述诗歌时，就会出现上述情况。本文在实际上是空洞的，它以牺牲效果为代价而被简约为内容。个体组织取代了本文策略。更为普遍的

情况是，我们只剩下一个奇特的"故事"，它只有外延，没有内涵，因而也不具备任何效果。由于本文的等值系统产生于本文诸因素的集合体，因此策略仅仅为读者提供了进行组织活动的"可能性"。总体组织意味着读者将无事可做，同时意味着读者能够以一种总体方式界定各个因素的组合以及对这一组合的理解。这一总体组合和理解可能会存在于科技本文中，而不会存在于文学中。在文学作品里，本文不会重新产生事实，它至多用这些事实来刺激读者的想象力。事实上，如果一个文学本文的确以明显的方式来组合其各种因素，那么很有可能会产生这样一种局面：读者拒绝阅读本文，他们或是感到乏味、或是不满于完全被动的地位。

我们根据本文所使用的技巧可以在总体上了解策略，无论这些策略是叙述形式的，还是诗歌形式的。读者只需考虑小说家所能运用的叙述技巧的修饰，或是十四行诗人所能运用的辩证模式。然而，我们在此所关注的问题不是技巧本身，而是技巧背后的结构。那么这个结构是什么呢？这是个复杂的问题。我们必须记住，这些策略不仅与它的所带有的理解可能性一道构成作品系统的所指，而且完成在言语行为模式中被称之为"公认的程序"的功能。这些策略体现了全部规则和过程，它们必须是讲话者与听话者双方共同熟悉的，这样言语行为才能产生。但是，虚构本文由于自身的特点必定对熟悉的规范提出疑问，那么这一"共同的基础"如何为了交流的成功而建立起来呢？总之，策略的最大功能是使熟悉的事物"陌生化"(defamilarige)。

古老的答案：偏离

由总体上被接受的策略功能所提出的问题，导致了偏离的结构主义模式。我们在此无法逐过偏离进入这一冗长而又常常趋于无意义的关于本文“诗化”的探讨。然而，如果我们寻求策略背后的结构中超越偏离模式的话，我们就需要记住偏离模式的局限性。作为“核心条件的偏离学说很长时间以来都被抵毁为“偏离主义的饶舌”。① 然而它作为解释性的假说依然存在，这甚至可以在洛特曼的作品中看到。

穆卡罗夫斯基在他发表于一九四〇年的论文《标准语言与诗歌语言》中为偏离主义模式作出了经典性的概述：② “打破标准的规范（有系统地打破）使诗化地运用语言成为可能。没有这种可能性，就等于没有“诗歌”。③ 我们暂且不谈与此观点相抗衡的其他论述，仅在这里我们便能看到偏离理论的基本含义，以及这一理论的最为有力的论据。至少到洛特曼为止，这一理论一直保持着说服力。确切地说，就从打破规范引向标准规范这一点而言，正是对标准的违背具有“诗歌特性”。因此，作为“诗歌特性”的前提条件的，不是对标准的违背，而是这种违背所建立的关系。穆卡罗夫斯基在他的文章中暗示出这种情况的存在：“我们从诗歌背后所看到的背景，包括反前景的一些非前景成分，具有双重性：标准语言的规范和传统的美学原

① 斯坦利·菲什：《读者中的文学：感受文体学》第155页。有关偏离文体学同时可参见雷蒙·查普曼的《语言学与文学》（伦敦，1973年）。

② J·穆卡罗夫斯基：《标准语言与诗歌语言》（乔治城，1964年），17页。

③ 同上，18页。

则。两种背景总是被全部表现出来。即使在具体情况下，其中一个背景将占优势地位。”①

显而易见，打破标准和“美学原则”仅仅具有生产本文意义的可能性的功能，而不拥有使可能性成为现实的方法。我们可以从偏离模式所表现出来的基本问题中判断它在与本文策略关系上的局限性。什么是标准语言的规范呢？什么是美学原则呢？偏离模式中的这两个关键问题必须保持不变，这样偏离模式才能确保一个不变的效果。如果从它们中所分离出来的是“诗歌特性”的条件（为文学本文所预定的范围），那么打破规范的交谈处于什么样的地位呢？正统偏离主义理论的语言显然高度严正——艺术中的美可能是现实生活中并不美的东西。这一差异似乎比确立语言规范和美学原则这一棘手的问题更难以把握。偏离的概念为文学本文提供了一个纯粹单方面的定义，把它全部的实例放在本文与规范或原则相分离这个单一的臆说上。他们很少注重本文中不同成分之间的差异，而这些差异是生产审美对象的基础，同时，他们没有分析审美对象的特征，而这些特征要比模糊不清、令人怀疑的“诗化”特征具体得多。

在偏离主义理论中存在的上述明显的漏洞没有完全逃脱它的追随者的注意。然而，追随者试图完善自身理论的努力却更加突出了他们理论中的基本局限性。他们试图用一系列推论来更严密地界说违背与脱离的概念，不但从一般语言，而且从公认的文学规范上进行界说。里法德尔的结构主义文体学就是一

---

① J·穆卡罗夫斯基：《标准语言与诗歌语言》（乔治城，1964年），22页。

个典范。他们的推论都是依据分类的性质。这些分类只是一味地列表，它们在原则上可以无休止地延伸，但除了列表之外，它们没有任何其他的意义。无论这种分类如何重要，它没有告诉我们有关功能的任何问题。

由于坚定的偏离分子相信，偏离的目录代表了文学本文所意味的结构，因此他们没有注意与他们不同的观点。但是，“如果存在一种‘终极结构’的话，那么这种结构必定无法界定：不存在可以包容它的元语言。如果我们可以辨认这一结构，那么它就不是‘终极的’。终极结构是指隐藏的、难以把握的、非结构的东西，它产生新的现象。”① 仅仅界定这种结构语域势必遗漏它的意义。

然而，尽管这种结构的具体化是偏离主义理论中最基本的观点，但是还有其他几个观点决定了这一理论的成就。换言之，这些观点更加突出了文学本文的结构。偏离的范围包括打破规范和原则以及全盘取消熟悉的东西。正是这一事实增加了本文在语义上的潜力，它由此产生一种特殊的张力：从违背转向刺激，它开始将注意力转向自身。张力要求解释，而这需要一个所指，这一所指不能与原来产生张力的那些所指等同。它带来了本文和读者关系的第一个阶段：“诗歌特性与抽象的标准的规范或者同样抽象的美学原则都没有关联，但是它与每个读者的性情有关联。它的功能是激起读者的注意，因而完成奥斯汀在谈到“方式表达的言语行为”时所表示的“确保理解”②的任务。如果我们按照这种意义来解释偏离，那么偏离就不再是

① U·埃科：《符号学理论》（慕尼黑，1972年），411页。
② 奥斯汀：《如何用词语创造事物》，120页。

仅仅指示已经假设好的语言规范[1]。它同样与读者的期望密切相关，而读者的介入则比语言潜力的单纯生产引起更大的效果。总之，本文的“期望规范”可以分成两类：（一）社会规范和文学所指的作品系统提供了让读者重新构架本文的背景；（二）期望也可以与特定读者群的社会与文化传统有关，特定的本文是专门写给特定的读者群的。我们可以从中世纪到今天为止的说教和宣传文学中看到后一类型。当代思想体系也表现在本文中，这样它们就可以激起对体系所提供的背景采取的明确态度。打破如此明显的规范将势必产生紧张感，但它们本身并不构成读者的态度——如果它们构成读者的态度，那么宣传将不起作用。通过打破规范来达到语义潜力的增强，这显然不是目的，它必须指向信息的一个可能的接受者。正是本文的这种语用因素逃出了偏离主义者力所能及的范围。对他们来讲，偏离的意义与可分性是仅就语义体系而言，而不是就实用主义而言的。结构主义理论证实它无力通过偏离来建立本文和读者之间的交流过程，这是偏离理论的一个自相矛盾的地方。

显然，偏离主义理论为表述建立本文与读者之间的交流策略提供了一个远非精确的基础。A·E·达比希尔在《文体的语法》一书中简明扼要地说明了重新定向的必要性。他说：文体并非偏离规范，而是“偏离到意识中”[2]。他在意义与信息之间勾划出一个极其重要的差异，以此表明策略不能仅限于作品系统的技巧：“我希望在讨论文体的语法中，区分一下作为专门术语的‘意义’与‘信息’之间的差异。从总体来讲，人

---

① 布鲁德·卡斯坦森：《文体与规范》。

② A·E·达比希尔：《文体的语法》（伦敦，1971年），107页。

们会说信息是由赋予信号意义的代码者所提供的东西，而意义则是对现有大量信息所作出的反应的经验总和。”①

这些观察也同样构成了冈布里奇在《艺术与幻觉》一书中所提出的关于绘画艺术感知的观点的基础。他介绍了“图式”和“修正”②的概念，这两个概念建筑于格式塔心理学的基础之上，尽管他以自己的方式发展了这些概念。冈布里奇从这两个概念开始表述绘画艺术中的表现行为。然而，他从未将表现与接受条件分离开来。相反，他试图从接受的角度来理解表现。作为过滤器的图式化功能使我们能够将材料组织在一起：“关于决定‘事物实质’的基本支柱与加强材料这一观点反映了我们对图式的需求。有了这一图式，我们就能够把握变幻莫测的现实中形形色色的事物……我们的大脑对熟悉的经验进行分类和登记，这种趋势对一个面对特殊情况的艺术家来讲，一定会产生一个实际的问题。”③图式不但揭示了经济原则④（格式塔心理学已经阐明它如何调节我们日常生活中的一切知觉活动），而且揭示了现实偶然性中激烈的和必要的简化现象（不断复杂化的图式表现了这一点，因而它提供了理解的方法），图式的结构显然是辩证的，因为它平衡了经济原则（即平衡了知觉材料的排除方面），以此抗衡它自身的不断增加的复杂性。图式结构通过这一方法计算出了由现实偶然性的简化所遭到的损失。图式只能以这种方式来为自身作证。同时，它们愈有效地表现现实，它们就愈稳定，直到逐渐转化为可以依赖的

① A·E·达比希尔：《文体的语法》（伦敦，1971年），141页。
② E、H、冈布里奇：《艺术与幻觉》（伦敦，1962年），24页。
③ 同上，132页。
④ 鲁道尔夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》（伯克利和洛杉矶，1966年），46页。

固定形式。

上述理论把我们带到冈布里奇论点中的第二个主要点。每一图式都能让我们理解现实世界，因为它与艺术家所承继的传统保持一致。然而，一旦出现了这些图式没有涉及的新问题，我们只能通过对这些图式的修正来表现新问题。同时，依靠修正的方法，新的知觉的特殊经验可以为人们所掌握和传递。我们在此不仅摈弃了幼稚的、模仿的现实主义的观念，而且暗示了对特殊现实的理解和反映必须依赖于否定图式中熟悉的因素。冈布里奇模式在功能上所表现出来的丰富性正在于此，因为这一图式体现了被修正所超越的所指。当现实由于图式得到表现时，修正便能引起观察去对所表现的现实作出反应。

但是，冈布里奇在这一点上似乎限制了他的模式的活动特性。他提出图式的修正受"匹配"① 的支配，他所说的"匹配"是指画家努力去使观察到的事物与他承继的模式相匹配。因此，表现行为被视为一个不断修饰的传统图式的过程，对它的修正使得对现实的表现更为"得体"。这一过程的目的已被沃尔海姆在对这一概念的不无道理的攻击时归类为"一种羽毛丰满的自然主义"②。按照冈布利奇的概念，修正的先决条件是调整现实知觉和表现的原则，因而自印象派运动以来，绘画中的图式逐渐失去了其功能，以至现代艺术开始背叛图式。③因此，图式模式已名存实亡。但是我们的主要目的在于这样一个事实：修正打破了蕴于绘画本身的期望规范。这样以来，表

① 冈布里奇：《艺术与幻觉》，121页。

② 理查德·沃尔海尔：《艺术与幻想》，见《现代世界中的美学》（伦敦，1968年），245页。

③ 冈布里奇：《艺术与幻觉》，149、169、301、330页。

现模式便创造了其自身的接受条件。它刺激了观察活动，并且开始作用于观察者的想象力。观察者依靠修正的指导，最终将尽力发现图式变化背后的动机。

正是在这个意义上，图式和修正的概念在文学本文的策略中具有启发价值。但是，如果我们用这两个概念来表述这类本文的话，那么我们需要做一项重要的修正工作，它可以消除沃尔海姆的不同见解。图式的文学修正不会象在绘画艺术一样，产生于一个特殊的知觉，因为衡量本文中的特殊客观现实的标准是不存在的。我们只有通过图式才能看到本文和现实的关系，而本文自身又带有这种图式，即社会规范与文学规约的作品系统，它决定了产生于作品的独特“画面”的条件。然而，当我们试图改变这些图式时，外在世界的知觉材料无法都指导“修正”的过程，因为修正在文学本文中意味着引起那些我们在外界世界中无法找到、也未曾阐述过的事物。所以，修正只有通过重新建立图式中“意义”的特点才能实现。文学图式的特殊功能正在于此（它们自身是本文的因素，但是它们既非审美对象的一个方面，也非审美对象的一个组成部分）。审美对象依靠图式的变形来表示它的存在，而读者在辨认变形[1]的过程中受到了激发，因而赋予审美对象以一定的形式。正是审美对象的非实在特性刺激了读者的想象力，但这并不等于说想象力的生产活动可以随心所欲，策略正是在此发挥其作用，它们为自由奔驰的想象力制定出了路线。然而，无论是偏离主义模式，还是冈布里奇的图式与修正理论，都没有解释策略以何种

① 在读者的权限问题上，可参见J·P·萨特的《什么是文学》（汉堡，1958年），29页。

方式发挥它们的功能。

前景与背景

如果我们使用R·普斯奈的术语，那么本文的图式表示第一信码，而审美对象表示第二信码。这第二信码必须由读者本人来编排：“它（审美对象）并不存在于使它具体化的本文形成之前，而只能在本文中表现自己。不是所有的参与者都了解这一点，它只是在阅读过程中才得到确定。读者在阅读过程中所体验到的美感愉悦，主要来自对‘第二信码’的破译活动①。

现在，如果第一信码的功能在于为读者破译第二信码指示方向的话，那么第一信码不可能具有纯粹的外延，因为既选的图式本身不是目的。它是一个结构的组成部分，这一结构既超越单个的图式，也超越包含图式的原有语境，它包括了非实用化的各种程序的关系，并由此开始决定感受新排列的条件。但是，这些条件反过来又不具有约束力，因为当第一信码（图式）处于稳定的形势下时，第二信码（审美对象）却不是完全稳定的，它将随着每个读者的社会与文化信码的不同而有所变化。于是，策略把不变的第一信码带给读者，读者则以自己的方式来破译这一信码。这些策略的基本结构产生于作品系统的选择组织。在本文中，无论哪种社会规范被选择或简化，它们都将自动地建立一个参照框架，其形式表现为既选规范所依赖的思想体系和社会体系，选择过程不可避免地创造出一个前景—背景关系，其中既选因素在前景中，原有语境在背景中。实

① 罗兰·普斯奈：《结构诗学》，见《科技时代的语言》，1969年。

际上，如果没有这种关系的存在，那么既选因素将会显得毫无意义。

那么，社会现实的规范在其特殊的实用语境中具有一个限定的意义，然而一旦它们脱离了这一语境，处于未知状态的意义将势必表现出来，这一点同样适用于文学典故。譬如，在戏拟之作中，语境的变化来自原有意义的全盘倒置。所以，一旦规范被从原有语境中提取出来，然后被放进文学本文中，那么新的意义便由此变得突出了。但与此同时，规范又随即引发了它原有的语境。也就是说，新的规范形式依赖于语境的背景。选择作为一切文学本文的基础，常常产生这种前景—背景关系。既选因素刺激其原有背景，但又与尚未确知的功能一样，获得了一个新的背景。选择原则通过前景—背景关系，为一切理解与经验的形式创造了基本条件，因为缺乏它所依赖的背景的熟悉性，我们就无法理解尚未确知的意义。

这一背景—前景概念与信息理论中的冗余度和创新有某种相同之处，也与格式塔心理学中的符号和场所有一定的相同之处。显然，这一关系在任何情况下对知觉和理解的进程都至关重要。但是文学概念显然不同于其他的概念，这些差异毫无疑问取决于结构所执行的不同功能。

信息将是创新的，其程度可以使信息从其嵌入的冗余度中突出出来。“冗余度提供了防止交流错误的保障，因为它允许接受者根据他已有的语言结构的知识来再生产信息”。[1]其结果是，冗余度“被视为一种受到压抑的表达，这种压抑限制了信息发出者的选择自由”，[2]因而使信息“在数量上可以测

① 亚伯拉罕·A、莫里斯：《信息论与审美知觉》（科洛根，1971年），82页。
② 同上，213页，259页。

定”。③于是，文学本文的背景便不具备这种冗余特性了，因为它不是由本文自身提出的，同时它在数量和质量上都依赖于读者的能力如何。但在信息交流中，我们首先必须阐述冗余度，然后才能传达信息中的新内容。这种冗余度必须保持平稳的状态，因为它的唯一功能就是为所要传递的信息提供一个准确无误的背景。文学本文中的背景不但不可阐述、变幻多端，而且它的意义也随着由前景因素所带来的新的透视角度的变化而变化。熟悉的事物简化了我们对陌生事物的理解，而陌生的事物又反过来重新建立我们对熟悉事物的理解。它反复循环，因而改变了既选的因素，既选的因素又推动了整个进程。由此可见，文学本文中的前景—背景关系具有辩证的特性，然而信息模式的冗余度则是静止不动的。

格式塔心理学用“符号”和“场所”的术语来描述知觉的“领域”。被包容的“领域”是符号，而包容它的是场所。②我们在知觉过程中常常从诉诸于我们感官的材料群中选择具体的项目——这种选择受我们的期望的支配。被我们所忽视的冗长材料包围了符号。符号—场所关系对知觉过程至关重要，其中某些差异需要我们划分出来：

> 在这些问题中，最主要的是这样一个事实：我们所看到的符号形成方式不同于所看到的场所形成方式。同时，我们所看到的场所在某种意义上没有任何的形式。以前被视为一个场所的领域第一次被视为一个符号，它能产生出乎意料的效果。这一效果产生于观察

① 亚伯拉罕·A·莫里斯：《信息论与审美知觉》（科洛根，1971年），259页。
② 艾德加·罗宾：《视知觉符号》（哥本哈根，1921年），5页、68页。

者以前没有意识到、而现在看到的新形式……为了划分符号与场所之间的主要差别，我们有必要介绍一下外形，它可以被界定为两个领域所共用的分界线……当两个领域相互连接，一个被视为符号，另一个被视为场所时，我们所直接看到的可以由下面一个事实说明其特点：两个领域的共同外形具有一种形成效果，这一效果使我们感到外形只存在于一个领域，受这种形成效果影响最大的一个领域是符号，另一个领域则是场所。①

如果我们颠倒顺序的话，即外形的形成效果落在了以前被视为场所的领域上，那么在知觉中就会产生一个相应的变化，同时也就产生一个相应的惊奇因素。尽管在文学本文中，背景与前景的划分决非一目了然，但是二者的倒置却可以产生一种类似的效果。譬如，我们在社会小说中发现由人物所代表的规范常常被用来引起人们对产生规范的社会情境的注意。这样一来，背景成了"符号"，而读者的惊异表明他现在开始意识到了他们受到感染的系统、即表明了一种知觉，只要他本人的行动受这系统的支配，那么这种知觉就不可能存在。譬如，狄更斯大量地运用了这种效果，因此他的读者能够体验到他们所生活的那个社会的社会体系。②

尽管这两组概念具有相似之处，但文学中的前景—背景关系在许多方面不同于格式塔心理学中的符号—场所关系。

① 艾德加·罗宾：《视知觉符号》（哥本哈根，1911年），36页。
② 卡西林·蒂洛森：《1840年的小说》（牛津，1961年），73——88页。

首先，符号和场所是与现有材料有关的结构，而文学中的背景和前景则不是特定的，它们依赖于“知觉”的选择。第二，符号与场所可以相互变换位置，并带有相应的惊异效果，但这种变换几乎总是因受外界影响而引起的。但是，文学中的倒置受到本文内部结构的控制。最后，符号—场所概念包括一个从“有形事物”到“无形材料”①的直接转变。但在文学中，尽管这种转变时而发生，但不是最终目的，它只是一个过程的前提条件，阿恩海姆可能会以“相互袭击”②这一生动的语言来描绘这一过程。

背景—前景关系是一个基本结构。通过这一结构，本文的策略产生出一种张力，而这一张力又引起一系列不同的影响以及相互影响，随着审美对象的出现，张力最终会消失。

主题与视野的结构

在描述构成所有本文策略基础的背景——前景关系中，至此我们只是讨论作品系统（规范、文学典故）与作品系统所指示的体系之间的联系，因为作品外在的指示框架就在于此。背景的建立正是产生在对规范以及典故的选择之中，而这一背景反过来允许读者把握既选因素的意义。然而，本文策略的主要任务是组织“内在”指示网状系统，因为这些指示首先构成读者生产审美对象的形式。选择出来的各种因素需要组合起来，用罗曼·雅各布逊的话来讲，选择与组合是“语言行为排列中

---

① 罗宾：《视知觉符号》，48页。

② 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术心理学探寻》（伯克利和洛杉矶，1967年），226页。

的两个基本模式”。因此，雅各布逊得出这样的结论：“诗歌能把等值原则从选择轴弹向组合轴。”①

选择带来了背景—前景关系，这种关系可以用来接近本文的世界。组合构成了既选的因素，因此可以理解本文的意义。选择建立了外在的联系，组合建立了内在的联系。文学本文中的组合是透视角度的一个完整体系，因为文学作品不仅仅是作者的世界观，它本身就是不同透视角度的集合体。事实上，正是通过这些不同的透视角度的组合，审美对象的非特定现实才被建立起来。总之，首先出现的作品系统模式产生于以下四种透视角度：叙述者、作品人物、作品情节以及被选择的读者。叙述者本人当然并不总是全部动用这四种不同的角度。

如果不同透视角度的功能在于引起审美对象的产生（本文的意义），那么这些透视角度的任何一种都不可能全面地表现这一对象。当每种透视角度提供了有关意向对象的某一特殊的视点时，它同时为通向其他的透视角度提供了一个视点。透视角度之间的相互影响是连续不断的，因为它们不是绝对隔绝的，也不是并驾齐驱的。作者的评论、人物间的对话、情节的发展以及被选择的读者的位置——所有这些因素在本文中相互交织，并且提供了一个不断变换的视点群。那么，这些就是本文的“内在的”透视角度（它不象“外在的”透视角度那样，将本文与外部现实联系起来）。内在的透视角度构成了既选因素的框架，但它们同时必须按照可以调节组合这种方式进行构架。为了描述这一结构，我们也许可以从A·舒兹那里借用一

① 罗曼·雅各布逊：《最后的陈述：语言学与诗学》，见《语言的文体》（剑桥，1964年），358页。

对术语“主题与视野”（Thema und Horizont）。①

因为各种透视角度不断地相互交织和相互影响，所以读者无法同时接受所有的角度。因此，在某特定的时刻对他有影响的视点就为他构成了“主题”。然而这一主题总是站立于其它透视部分的“视野”面前，读者以前也正是处在这一位置上的。“视野是指包括和容纳从一个角度可以看到的一切东西。”②视野在这里不是随意的，它是由在阅读之前提供主题的一切成分所构成。譬如，如果读者目前关注的是主人公的行为（这一点就是此时此刻的主题），那么人们以往对主人公所持的态度、视野将制约读者的态度，这些态度来自叙述者、其他人物、情节、主人公本人以及其他人的观点。主题与视野的结构就是这样组织读者的态度的，它同时建立了本文的透视体系。正是结构构成了本文策略组合的基本原则，同时它的效果也是多种多样的。

首先，它在本文与读者之间建立了一种关系，这一关系对理解本文至关重要。作为作者对现实的透视角度，本文显然不能说是代表了读者视点。仅仅靠一个“疑念悬置”无法填补这一空缺，因为读者的任务（正如我们已指出的那样，不仅仅是接受，而且是为他自己集合他所接受的内容。读者的集合方法受他在阅读进程中不断变化的透视角度的支配，而这一方法反过来提供了一个主题——视野结构，这一结构使他渐渐接受了他所不熟悉的、由作者建立起来的世界观。主题与视野结构包括了本文与读者这一关键性的联系，它使读者主动地参与综

---

① 阿尔弗莱德·舒兹：《相关的问题》（法兰克福，1971年），30、36页。舒兹在不同的上下文中对这种术语的用法有所不同。

② 汉斯·G·伽达默尔：《真理与方法》（图宾根，1960年），286页。

合各种不断变化的视点这一过程，这些视点不仅相互修饰，而且影响了以往与以后的综合。

第二，各种透视角度不断地相互影响，从而进一步搞清了本文中通过语言所表示的各种见解，因为每一见解都处在一个新的语境中，其结果是读者的注意力被吸引到了那些一直不明显的方面。这样以来，主题与视野结果就把本文中的每一透视部分都转换为一种两面镜，也就是说每一透视部分看起来都在衬托其它部分，因为它不仅仅表现了自身，而且同时反映与启示了其它部分。由于我们从构成视野的各个透视角度来观察每个单位的见解，所以这一见解便由于与其它见解的关系而不断扩大和变化。文学本文在这里被利用来调整总体知觉的结构，因为当本文受到观察时，所观察的东西随着观察者的独特期待的变化而有所变化。就读者而言，这些期待受到本文中以往透视部分的制约。这样，单一的部分只有通过与其它部分的相互影响才能获得意义。如果我们记住这样一个事实：任何透视角度（叙述者、主人公等）都代表了某种确定的事物，这些确定的事物又由于其相互作用而发生转换，那么，本文的最终意义（或审美对象）显然便超越了一切确定的因素。另外，体现于本文中的每一见解成了一个观察对象，因而这一见解势必发生变化。如果这些见解代表了来自本文之外的社会或文学现实的选择，那么生产审美对象的读者便会对表现在本文中的“现实”产生反应。换言之，他可以从新的角度来看既选的规范。审美对象的最终功能是：为表现在本文中的见解而把自己设立为一个超越的视点。（实际上，它由这些视点编纂而来，现在又用于观察。）如果文学本文代表了对现实的反应，那么这一反应一定是针对表现在本文中的那个现实的。因此，审美对象的

形成与读者对见解的反应是相互统一的，而这些见解是由主题与视野结构建立和转换而来的。

第三，如果审美对象的建立只能依靠本文中各种见解的转化，那么它将不会象英伽登在他的艺术理论中所设想的那样。根据他的理论，本文中被系统化的视点包括了一种能够接近被他称作“作品中的意向对象”① 的手段。他暗示了每一系统化的视点代表了一个对象的方面，但这些方面（我们称之为透视部分）在实际上代表了表现在本文中的那些所指。正如我们在关于全部系统的讨论中所看到的那样，这些所指可以带有很大的排他性，同时，正是它们的相互修饰作用（如果它们具有真正的代表性，这一点便是不可能的）产生了等值性，从而导致了审美对象的生产。英伽登当然承认“意向对象”要求读者进行阐述，但是由读者系统化的观点所提供的接近方法对这种阐述不可能是充分的。尽管它们作为图式指导读者，然而英伽登事实上并未告诉我们任何有关如何组合这些视点的方法。它们似乎仅仅产生了一种确立要求——一种“未完成的属性”，它随后由以后的视点来完成。② 但是，这一点只是暗示了完成的过程，它被用来进一步证实英伽登有关艺术作品的复调特性的假说，而非用来阐明审美对象的前景问题。如果系统化的视点代表了具体的见解，那么剩下的就是如何构成审美对象（它通常超越每个个别的见解）的问题了。正如我们所看到的那样，主题与视野结构允许我们去观赏每一种见解，以及扩展和变动每一种见解。我们对每个主题的态度都受到以往主题视野的影

① 罗曼·英伽登，《文学的艺术作品》，276页。
② 同上，260页。

响。同时，由于每一主题本身随着我们阅读进程的发展，都变成了视野的组成部分，因此它同样会对以后的主题产生影响。每次变化不是表明一种损失，而是表明一种充实。正是等同的合成积聚构成了审美对象。于是等同体系便不会在任何本文的某一见解或某一透视角度中出现，同时也不会由它们中的任何一种来推断。相反，它对尚未被阐述的内容作了阐述，因而它为读者提供了超越的有利条件，读者可以从中了解已被阐述的各种见解。

总之，主题与视野结构开拓了一个理解本文的基本模式，这一模式类似于信息理论中的知觉论观点，但二者的不同点在于上述模式的指示框架是想象的，而非现实的。同时，作为信息与集合材料之间交叉点的对立面，主题与视野结构可以通过各种见解的转换来开始一种交流过程。

主题—视野的变化

主题与视野结构构成了一切透视角度组合的基础，并且使文学本文实现了其交流功能，也就是说，确保了本文对现实的反应会在读者中激起相应的反应。对交流过程来说，至关重要的是如何把既选的规范分配给单个的本文透视角度。某些价值自然而然地进入到社会规范和文学典故中，这种情况与它们在人物、情节、叙述者等中的分配比例是一致的。这样一来，不仅作品系统反映了选择过程，其中各种因素的分配比例同样反映了选择过程。这种“在选择中选择”的原则也许最好用人物的透视角度予以说明。在总体上有两种可能性的存在：既选规范或将由主人公、或将由其他人物来代表。每个选择结果会

截然不同：如果主人公代表了规范，那么其他次要角色就会缺乏规范，或者与规范背道而驰；如果相反，那么主人公很可能开始对规范采取某种批判的态度。在第一种情况下，规范会得到进一步的加强；而在第二种情况下，规范会瓦解。因此，作品系统在不同透视角度上的分配比例产生了评价既选因素的标准。这种标准只有通过主题与视野的相互影响才能产生效果，而这种相互影响允许读者在新的情境中观察旧的规范，因为他为自己生产了等值体系。正是通过这种方法，主题与视野结构将读者置身于他要作出反应的本文的历史环境中。

当作品系统中的各种因素分配给不同的透视角度时，这些角度本身相互被排列为一种具体的关系。在叙事本文中，我们常常发现四种基本的透视角度的排列，我们大概可以把它称为"平衡"、"对立"、"等级"和"系列"。平衡需要一个相当明确的透视角度的等级；我们不但要清楚地划分出透视角度的特性与缺陷，还要具体地表现出本文的交流功能。班扬的《天路历程》就是这一类型的例子。主人公代表了一个主要的透视角度，规范的类别通过这个人物得到了展现。如果想达到解救的目的，那么就必须遵从这些规范，因而由中心透视角度所代表的规范便得以确定，而任何对规范的反叛都要遭到惩罚。其他次要角色的透视角度显然依附于主要角色的透视角度。越接近代表规范的人，留在朝拜队伍中的时间也就越长——希望（小说主人公）便是个明显的例子。这些规范的历史背景是加尔文教徒的绝望。在这里，作者通过对一个典型的寻求解救的故事所做的肯定描述，反驳了绝望的观点。这样一来，文学本文提供了一种解决方法，而这种方法曾经受到宿命论学说的公开排斥。主人公所代表的规范不断得到证实，这使我们注意

到产生规范的系统中的不足之处。透视角度的排列正是在这种意义上提供了稳定的平衡。

次要人物所缺乏的东西需要由主要人物来弥补，而主要人物所缺乏的东西则由他自身来弥补。因此，这两种透视角度是相互补充的，其中主人公的规范显示出它们的正确，这种正确与以后相继消失的次要人物的错误等同，并且与次要人物所代表的规范的错误等同。这些错误的规范表示了主人公消极的一面，随着它们的减少，次要人物本身便变成了多余的角色。这里，主题与视野的相互影响带来了对现存非确定的事物的有系统的缩减。事实上，这是由本文有意建立起来的参照框架，其结果是个别见解的转换明显地受到了制约，因为这些见解的范围在策略上受到了限制，同时本文自身已经阐述了转换。然而，尽管主题与视野结构在这里是组合的基本原则，但是只有在这里，它（以不易误的术语）受到被加尔文教排斥的有效现实化（即对解救的信念）的限制。透视角度的平衡排列主要出现在虔诚、说教作品和宣传作品中，因为它的功能不是生产审美对象（由于这些美感对象会成为社会现实思想体系的敌手），而是为具体思想体系中的具体缺陷提供一种“补偿”。

透视角度的对立排列不具备平衡排列所具有的那种明确性。它仅仅将规范一个个地对立起来，其方法是让这些规范在被从其他角度观察时暴露出它们的不足之处。当读者把这些对立的规范相互联系在一起时，他就生产出一种彼此相应的否定，其中主题与视野处在连续不断的冲突之中。否定是指这样的一个事实：当每一规范变为主题时，它绝对排斥其它的规范，这些规范反过来变成主题，以此瓦解原来的规范。所以，每种规范在被否定与否定的规范语境中都占有一席之地。这一

语境完全不同于产生原有既选规范的系统。① 语境产生于不断变化的透视角度，而生产者正是读者本人，他把规范从实用背景中脱离出来，并且观察这些规范的特征。这样一来，读者便开始意识到了这些规范在其脱离了的系统中所执行的功能。这就等于说，读者开始明白规范在现实生活中对他的影响。

这一透视角度的对立排列可以有多种使用方法。斯摩莱特的《韩富瑞·克林克》就是一个有趣的例子。在这部作品中，对立的排列既用来表现地理上的现实，又用来表现日常生活的现实。作为一部书信体小说，《韩富瑞·克林克》提供了一系列纯属个人的透视角度，这些角度常常指示同一事件，但常常表现出完全相对的观点。② 现实通过明确、对立但又相互影响的阐述而变得可以令人想象了。读者意识到了现实可以、而且的确必须遵从（或似乎遵从）这种阐述。每一视点都退回到它有可能变化的视野上，因而小说的审美对象以现实形象的真实本质呈现了出来。这一现实形象的构成是根据人物的社会和个人倾向，这一点反过来向我们表明，我们通过我们所构成的形象同样只是把握了现实。

透视角度的等级与系列排列不存在指示因素，它仍然表现为对立结构的特征。后者的稳定性主要是由于主人公与次要人物的对比以及叙述者对这一对比的透视角度。如果是一部没有主人公的小说（如萨克雷的小说），那么它便可以消除这种透视角度的等级结构。主要人物与次要人物都为一个目的服务，即引起指示系统的多重性，以此产生既选规范的问题本质。如

---

① 有关由于这一关系所引起的相互影响的进一步解释可以参见第四编第八章，第198页。

② 进一步的分析可见我的另一本书《隐在读者》（伦敦，1975年），65页。

果所有的人物都趋向于否定已经选择的系统，那么读者就很难把握任何可靠的准则。相反，我们有个指示与透视角度的等级，其中没有一个是占绝对优势。即使叙述者处于优于他人的位置，但是他却使我们丧失了我们所期望的指导，因为他把个人的评价中立化了，甚至与他个人的评价自相矛盾。①这种定向的否定只有依靠读者对本文事件所可以采取的态度来补偿，这种态度不是来自透视角度的结构，而是更多地来自读者本人的倾向。这些态度的刺激以及它们在主题与视野结构中的具体表现，体现了从萨克雷到乔伊斯以来的小说家的种种透视角度的等级排列特征。

然而，这一过程在乔伊斯那里得到了加强，透视角度的排列表现为明显的系列形式。我们看不到任何等级的痕迹，因为叙述表现被分割为几个部分，甚至从一句话到另一句话之间都会出现透视角度的变化。因而人们首要的任务常常是找出某一特定的段落代表了哪一个透视角度。在"新小说派"那里，同一结构形成了透视角度排列的基础。读者被迫去辨别每一个别的句子或段落中的透视角度和指示语境，即他必须不断地放弃他已经建立或者希望建立的关系。主题与视野结构的选择速度如此之快以至指示在实际上已经名存实亡，取代它的则是一个连续不断的转换过程，这一过程返回到自身，而非返回到现实的复合形象中。由于透视角度系列排列的刺激和支持，试图生产审美对象的读者在实际上却生产了领悟和理解现实的各种条件。

① 有关这一过程的结果可参见第四编第八章，208—212页。

第五章 把握本文

本文与读者的相互作用

本文模式仅仅标志着交流过程的一个方面，因而本文的作品系统和策略也只是提供了读者必须借以为自己构建审美对象的框架。因此，本文结构和理解的构造行为就成了交流活动的两极。交流的成功将依赖于本文把自己变成读者意识中的关联物的程度。人们常常以为，本文向读者的这一“转移”是由本文单方面引起的。其实，任何成功的转移——尽管它由本文所引起——都取决于本文对读者个人感知和加工能力激发的程度。本文也许融合了可能读者的社会规范和价值观念，但是本文的功能决非仅仅提供这样一些资料，实际上它运用它们是为了博得理解。换言之，本文为将要创造出来的东西提供引导，而它本身却并非结果。这一点值得强调，因为现行的许多理论给人的印象似乎是本文自动地把自己铭刻在读者的头脑之中。这不仅适用于语言学理论，而且也适用于马克思主义理论。如最近由东德批评家炮制出来的“Rezeptionsvorgabe”①（启

① 见曼弗雷德·瑙曼等著《社会——文学——阅读，从理论角度观察文学的接受》（柏林和魏玛，1973年），第35页。

示结构）一词所表明的那样。当然，本文是一个“启示结构”，但是给予的必须被接受，接受的方式既取决于读者，也同样取决于本文。阅读不是一种直接的“内化”，因为它不是单方面的演化过程。我们希望找出一种方法，把阅读过程描述为本文与读者之间的一种动力作用。我们的出发点是，本文的语言符号和结构在促使理解行为的发展中把自己的职能发挥得淋漓尽致。这等于说，这些行为尽管由本文所引发，但它们并不完全接受本文自身的控制。实际上，正是这种不完全控制构成了创造性阅读一面的基础。

这一阅读概念决非崭新的。十八世纪，劳伦斯·斯泰恩在《特利斯川·项狄》中已经写道：“没有一个谙熟礼仪、行为得体的作者敢于设想：你投向读者理解力的最真实的敬意圆满地把题材一分为二，给他、也给你留下了可以想象的某种东西。就我自己来说，我永远向他投以这样的敬意，并尽力使他的想象和我自己的一样忙碌”。①这样，作者与读者就一起参与了想象活动。实际上，本文如果不打算变成一套决定性原则的话，这一活动便不会发生。读者的欣赏开始于他把自己变成生产性的之时，即本文允许他自己的能力发生作用的那一刻。当然，读者的参与意愿会受到一些限制，不过当本文把一切都搞得过于明白，或者另一方面过于晦涩时，这些限制就会被超越；厌倦和过度紧张代表了忍耐的两个极端，在每一种情况下，读者都可能退出这种活动。

大约二百年以后，斯泰恩关于读者参与的思想得到了萨特的响应，但是很少有人把他看作十八世纪幽默家的嫡亲。他把

① 劳伦斯·斯泰恩：《特利斯川·项狄》第二卷第十一章（人人丛书，伦敦，1956年），第79页。

作者与读者之间的关系叫做“契约”①，然后，接着说：“当一部作品被生产出来的时候，创造活动还只是一个不完全的、观念上的冲动；如果一个作家仅仅为自己而生存，那么他就会随心所欲地写作；但是，他的作品将永远不会被人理解，他不得不搁笔或灰心丧气。实际上，写作过程包含着与之辩证地相关的阅读过程，它们是相互依存的两种活动，需要两种不同活动的人。把作者与读者结合起来的努力将会产生出具体的、想象的东西，即心灵的作品。艺术只能为他人和通过他人而存在。”②

移动视点

在试图描述本文被转移和解释这一过程的内在主体性结构时，我们碰到的第一个问题便是：本文从来没有在哪一个时代被完全认识。从这方面说，本文不同于特定的客体，因为后者可以被统而观之或至少被想象为一个整体。本文“客体”则只能通过不同时代的连续性阅读而被想象。我们总是站在特定的客体之外，然而，我们又常常置身于文学本文之中。所以本文和读者的关系相当不同于客体和观察者之间的关系，它不是一种主客体关系，而是具有一种逡巡于内部，并必须理解这一内部的移动视点。这种把握客体的方式为文学所特有。

更为复杂的还在于，文学本文并不只是用来指示经验存在的对象。尽管如我们在讨论作品系统时所看到的那样，它们可

---

① 让—保罗·萨特，《什么是文学》，汉斯·格奥尔格·布伦纳译（汉堡，1958年），第35页。
② 萨特，《什么是文学》，第27页以后。

能从经验世界中择取对象，但是这些对象的现实性却被剥夺了。因为它们不能被指示，而只能被变形。指示必须首先假定存在着用来指示被指示物的特殊意义的某种有关形式。然而文学本文却把自已选取的对象从它们的现实联系中抽离出来，粉碎了它们原始的有关框架。某些方面（如社会规范方面）由于旧有的有关框架未被打破而仍然隐藏着并最后显露出来。这样，读者便没有机会超然于本文之外，如果本文纯粹是指示性的话，他也许将如此。读者不再去辨明本文是否准确地描述对象，他要为自已构建对象，这个对象在某种意义上常常与本文所唤起的那个熟悉世界大相径庭。

读者的移动视点时常被它所要理解的对象赶上与超越。统觉只能发生在各个时期，其中每一时期都包含着被构想的对象的某些方面，没有哪个时期敢于声称代表了它的全部。因此，审美对象就不能等同于历史阅读中的任何一种表述。各种表述的不完全性必然要求综合，而综合反过来导致了本文向读者意识的转移。不过综合过程并不是偶发性的，它持续地贯穿于移动视点历程的各个时期。

详细地考察一番阅读过程的一个典范性时刻，对于理解综合活动的实质将会大有裨益。现在我们来分析一下本文的语句关系，这里我们可以借助于心理语言学的实验成果。著名的“视—听距离”① 当被运用到文学本文上时，指的是贯穿于每一个阅读时期并由此而期待着下一时期的本文距离。“破译是以

① 见I·M·施莱辛格，《语句结构与阅读过程》（海牙，1968年），第27页以后。弗兰克·史密斯在他的《阅读研究》（对阅读和学习阅读的心理语言学分析）一书（纽约，1971年）第196—200页中，曾经用心理语言学的实验成果揭示出“视—听距离”和短期记忆距离之间的相似和实际上的一致。这本书对“视—听距离”在“意义辨别”中的作用也有着重要的观察。

'群'而非以单词为单位进行的……这些'群'与语句的造句单位相吻合"①。在文学本文内部，语句的造句单位是被知觉的"群"的残留，虽然它们在这里不能被证明仅仅是可以知觉的对象，因为特定对象的指示并非这些语句的首要功能。这里最重要的是语句关联物，正是这些意向关联物才建构了文学对象的世界。

> 语句以完全不同的方式参与组建那些表现出多种多样结构，具有高级序列的语义单位。在这些结构中产生出如下实体：故事、小说、谈话、戏剧、科学理论。由于同样的原因，限定动词不仅组成了与单个语句相吻合的事态，而且也组成了具有各种相当不同类型事态的整个系统，诸如具体情境，产生若干对象的复合过程以及存在于其中的冲突和一致等等。最后，一个完整的世界被创造出来，其中充满各种不同的决定性因素和发生在它们之间的种种变化，所有这一切都是一个句群的纯粹意向性关联物。如果这个句群最后组成了一部文学作品，那么，我就把整个相互联结的意向性语句关联物称为作品的"被描写的世界"。②

人们是怎样描述这些关联物之间的联系的呢，特别当这些关联物对叙述语句没有那种程度的决定性时？英伽登论及意向

---

① 施莱辛格，《语句结构与阅读过程》第42页，又见罗纳德·沃德豪《阅读论》（一个语言学的透视）第54页，纽约，1969年。

② 罗曼·英伽登，《对文学的艺术作品的认识》，R·A·克劳利和K·R·奥尔森合译（埃文斯顿，1973年），第31页。

性语句的关联物时，陈述和诉说在某种意义上已经被限定过了，因为每一语句只有通过瞄准它自身以外的某种东西才能达到自己的最终目的。这对于文学本文中的所有语句来说都是正确的，关联物不断地交叉，最终导致了它们所瞄准的意义的实现。但是实现并不是发生在本文方面，而是发生在读者方面，他必须“刺激”那种由语句序列所先行构造出来的关联物之间的相互作用。语句自身作为陈述和断言用来指出怎样通向即将到来的东西，而这反过来将由语句的实际内容先行构造出来。简言之，语句触发了作为读者意识中的关联物的审美对象的形成过程。

在描述时间的内在意识时，胡塞尔曾经写到：“每一个原始的构成过程都是由前张力激发起来的，它建造和搜集将会发芽的种子，并使它得以实现”。① 这一论断把注意力引向在阅读过程中扮演着中心角色的一种要素。单个语句的意义指示者总是意味着某种期望，胡塞尔把这些期望叫做“前张力”。由于这一结构具有所有的意向性语句关联物，所以它们的相互作用导向的与其说是期望的实现不如说是连续的修正。现在这里存在着移动视点的一个基本结构。读者在本文中处于回溯力与前张力的交叉点上。每一语句关联物都预制出一个特殊的视野，但这很快就被变成下一个关联物的背景，因而它也必须经过修正。既然每一个语句关联物都瞄准着下面的东西，那么，预制的视野就会提供一个包含着各种不确定性的但也许是具体的视点，并进而引起将以一定方式满足的期望。所以，每一新的关联物不但满足了前面的期望（肯定地或否定地），而且同时也

① 爱德蒙·胡塞尔：《内在时间意识现象学》，《胡塞尔全集》第十卷（海牙1966年出版），第52页。

引发了新的期望，就语句的连续来说，其中存在着两种基本的不同可能性。如果新的关联物开始确认前面的关联物所引起的期望，可能语义的视野范围就会被相应地缩小。这种情况在描述特殊对象的本文中相当常见，因为本文的事情就是缩小范围以表现出对象的个性。但是在许多文学本文中，语句序列的这种结构方式使得关联物修正甚至灭绝了它们曾经引起的期望。这样，对于已经阅读过的本文，它们便自动地起着一种反向的作用，而现在本文却呈现出相当不同的面貌。进而，已经阅读过的本文遁入记忆之中，变成一个浅度画面的背景，但是在新的语境联系中它不断地被唤起，因而也为激发过去综合体重建的新的关联物所修正。这并不意味着，过去的综合要全部地回到现在，因为这样的话记忆和知觉将变得不可区分，然而这的确意味着记忆经受了变形。被忆起来的东西逐渐地接受新的联系的影响，而新的联系反过来又影响了为语言序列中单个关联物所引发的期望。

那么，显然在阅读过程中存在着一种被修正的期望和被变形的记忆之间的不断的相互作用。不过，本文自身既不构成期望或它们的修正，也不明确记忆的联结能力应该怎样发挥。这是读者份内之事，所以我们第一次洞察到读者的综合活动是怎样使得本文被绎解、被转移到他自己的头脑中去。绎解的过程还显露出阅读的基本阐释结构。每一语句关联物都包含着所谓中空片断和回溯片断，前者期待着下一个关联物，后者则满足了前一语句（现在成为被忆起的背景的一个部分）的期望。因此，阅读的每一时刻都充满着前张力和回溯力的辨证作用，一方面传达着有待占领的未来视野，另一方面也伴随已经被占领的过去和渐渐逝去的视野，移动视点同时运用前张力和回溯力

开辟自己的道路，并使它们在它的活动中汇为一体。没有任何东西可以避开这一过程，因为如所指出，本文在任何一个时刻都不能被全部把握。但是与通常的知觉方式相比而乍看起来显得不利的东西，现在看来却提供了许多特殊的便利，因为它允许这样一个过程，其中审美对象可以不断地构想和再建。由于没有一个固定的指示框架规定这个过程，所以成功的交流最终就必须依赖读者的创造活动。

现在我们必须更切近地观察一下规定这一过程的基本结构。就语言自身这个层次来看，显然它们的序列无论如何都不会产生前张力和回溯力之间的轻微的相互作用。英伽登曾经指出过这一点，尽管他的解释仍是可以商榷的：

> 当我们转入思考语句的流程，我们就准备着——在完成一个语句的思考之后——思考这个语句在另一语句形式中的“继续”尤其是在与第一个语句相联结的那个语句形式中的“继续”。这样，阅读本文的进程就毫不费力地前进了。但是如果第二个语句与第一个语句毫无知觉上的联结，那么思考的流程便会中断。这种中断可能会导致或强或弱的苦恼与困惑。如果我们要重新开始阅读的流程，就必须搬除这一障碍。①

英伽登把流程的中断视为一个缺点，这表明了他甚至把自己关于艺术作品即复调性和谐的古典观念运用到阅读过程上的程

① 英伽登：《对文学的艺术作品的认识》，第34页。

度。如果认为语句序列是一个不会中断的流程，那么，每一语句显然都必须满足由其前一语句所引发的期望，否则将导致“困惑”。但是在文学本文中，不仅序列充满了意外的回旋和转折，而且实际上我们也期望它这样，甚至如果流程是连续不断的，我们便会寻求另外的主题。现在我们没有必要附和英伽登要求“语句思考流程”的理论；这里我们关心的是存在着这样一个裂缝，它有着至关重要的功能。为英伽登所谴责的“障碍”使语句关联物相互对抗。对语句本身这个层次来说，期望联系的中断无关宏旨，然而，它却是发生在文学本文阅读期间的许多集中和再集中的范例。这种对再调整的要求主要源于这一事实，审美对象不能单独存在，因而它只能通过这样的过程而产生。

就单个语句所建立的本文透视角度来说，它们很难相互区别开来，因为通常文学本文中的信号系统都要受到限制。其中，引号可能是最为突出的了，它表明一个语句实际上就是一个人物的言语。间接引语被指示得较为含糊，作者的参与、情节的发展或读者的观点就根本没有特殊的标记。一个语言序列可能包含着关于人物、情节、作者评价或读者视角的某种东西，但没有任何明显的标志把这些方向上截然不同的点彼此区分开来，然而这种区别的重要性却能够从作者坚持不同的书写（如斜体字）以示不同的方式中体味出来，这种不同并不为语言序列所显露。

在詹姆斯·乔伊斯、弗吉尼亚·沃尔芙和威廉·福克纳（特别是《喧嚣与骚动》）那里，这类符号最经常地出现在即将被洞穿的意识深层，它们不能被清楚地表述，所以使用不同的符号将导致各种不同的意识积淀物不借助外在信码而彼此抵

销。但是在大多数小说中，如所看到，在表现叙述者、人物、情节和读者观点的本文透视角度里不存在可以区别的符号。虽然我们拥有一个按照句法编排的语句序列，但每一语句只不过是它置身其中的本文透视角度的一个部分；这类片断将与其它透视角度的片断交相更迭，结果透视角度就不断地使一个又一个的片断鲜明突出。更迭可被催发到这种程度，即每一新的语句都改变了在透视角度的万花筒中的视点。例如偶然性在《尤利西斯》中那样。这里透视角度一词的意思是有凹缝的视点（从叙述者、人物等方面的视点看），而且它还表示接近意向对象的特殊方式。①在非指示性本文中，这两个特点同等重要，视点和接近性是审美对象由以产生的两个基本条件。

本文的语句总是置身于它们所构成的透视角度之内，所以移动视点也处在每一阅读时刻的特殊透视角度之中。但是——这里存在着移动视点的特殊本质——它并不限定在哪一个透视角度。相反，它在本文的各个透视角度之间频频改变，其中每一改变都代表了一个相互联系的阅读时刻，它同时抵销和笼合着各种透视角度。为英伽登所捐弃的语句序列中的“裂缝”实际上就是交互探照过程中一个不可或缺的条件，没有它，阅读过程将不过是一个无声的时间流逝。但是如果移动视点通过改变透视角度的方式限定自身，那么在全部阅读过程中，过去的透视角度片断就必须被保留在现在的每一时刻。新的时刻并不是孤立的，但与旧的相比又有着显著的不同；所以过去的就作为背景继续存在到现在，既影响到现在，同时又为现在所修

① 关于这一功能的进一步描述，见C·F·格劳曼《动机，心理学入门》（伯尔尼和斯图嘉特，1971年第二版），第118页。

正。这种双向影响是阅读过程中时间流逝的一个基本结构，因为正是它带来了本文中读者的视点。由于移动视点并不仅仅置身于哪一个透视角度，所以读者的视点也只能通过这些透视角度的结合而建立起来。但是结合活动只有通过许多阅读时刻中的被保留的修正才会成为可能，这些阅读时刻为探照过程所明确。

为着分析的方便，我们暂时停下阅读的时间流程，举出萨克雷《名利场》的一个情节作为典范性阅读时刻的一个例子。在一个特殊的阅读时刻，读者的视点置身于蓓加·夏泼的透视角度之内，她写信给朋友阿米莉亚，说她希望从格劳雷别墅的新工作中取得什么；这里叙述者透视角度是作为一个背景而出现的。它由作者的一个符号——作者称该章为“阿卡狄亚式的单纯”——引起的。这一指示者保证了读者决不会看不到叙述者关于社会信念，特别是关于“傀儡小蓓加”履行她的社会性幕后牵线行为所表现出来的灵活多变的看法。这种对叙述者透视角度的唤起使新的片断格外鲜明。但是在这个特殊的时刻，两种透视角度都受到了一定程度的修正。一方面，蓓加想方设法讨好新主子的天真愿望不再表现出她所想望的温柔可爱，而是显示出她那习惯的投机取巧。另一方面，叙述者对蓓加的总比喻“绷索上的木偶”——开始成为十九世纪社会里典型的投机取巧形式的较为特殊的表示；投机取巧只能通过道德行为而取得成功，尽管这并不是由通常为道德自身固有的无私所激发。在这一阅读时刻，玩弄道德的能力——十九世纪的中

① 更进一步的细节和构成后面论点基础的前提，见拙著《隐在读者》（巴尔的摩和伦敦），第108页以后，1975年第二版。

产阶级把道德当作核心的行为规范——作为与人物透视角度相对照的叙述者透视角度的发展着的个性化而出现。

同样，每一阅读时刻都给记忆力以刺激，而被忆起的也以不断的修正和逐个的个性化方式激发着透视角度。我们的例子清楚地表明，阅读不只是径直向前，而被忆起的片断也有着以现在改变过去的反向作用。由于叙述者透视角度的唤起损害了在人物透视角度中的明确表述，于是就出现一种完形意义，它表明人物是一个投机者，而叙述者的评论则具有一种迄今不容置疑的个性内涵。

这样，显然现在对过去透视角度的回溯力既限定过去，也限定现在，它还限定着将来，因为它所带来的任何修正都会立即影响到我们的期望的本质。这些修正即刻向几个不同的方向发散出去。蓓加的投机取巧将来是成功还是失败？产生于我们的萨克雷例子中的期望首先与此相联系。假如她成功了，那我们就期望学习点社会；而如果她失败了，我们得到的是关于那个社会里投机取巧的命运的某种东西。然而在这个特殊的阅读时刻，情况也许是这样的，人物透视角度已经被明显地个性化了，以致于这类一般的期望只能用作一个框架，我们等待的不是成功或失败，而是一幅详细反映这类特殊行为的图画。实际上，人物透视角度的多样性倾向于把我们引到这个方向，因为头脑简单、感情丰富的阿米莉亚的透视角度——蓓加曾致信于她——容易滋生出一种投机取巧观，这与蓓加发现自己置身其中的那个上流社会的投机取巧观截然不同。于是，读者就期望那种投机取巧形式被个性化，作者则希望传达出它就是那个社会的典型性特征。

这个例子清楚地说明了所谓移动视点的基本构造。视点的

变化引起了本文透视角度的探照，[①]这些反过来变成交互影响的背景，它们赋予每一新的透视角度以特殊的外观和形式。由于视点的再次变化，这个透视角度就汇入它曾经修正过的背景之中，这个背景现在要影响另一个新的透视角度。每一个相互联系的阅读时刻都会引起透视角度的变化，它使那些各别的透视角度诸如浅度记忆、现在的修正和未来的期待构成一个不可分割的组合。这样，在阅读过程的时间流逝中，过去和现在不断地聚合到此时此刻，移动视点的综合活动使本文作为一个永远扩张着的联结网贯穿于读者的意识。这也把空间的广延加给了时间，因为视点和组合的积聚使我们产生既深且广的幻觉，这样我们就觉得似乎置身于一个真实的世界。

要精确地指出读者抓住书面本文的方式，还必须讨论移动视点的更深入的方面。通常，透视角度的交互唤起并不遵循一个严格的时间序列。否则，前面读过的就会逐渐消逝，因为它愈来愈变得毫无关系。这样，指示者和刺激物唤起的就不只是它们直接的前面，而常常是那些已经遁入过去的其它透视角度的方面。这构成了移动视点的一个重要特征。如果读者被激起对埋入记忆的某种东西的回想，那么，他就会连同它置于其中的特殊语境一块回忆起来，而不只是单单想起了它。回想这一事实标志着语言符号发生效应的界限，因为本文中的词只能提出一种指示，而不能表明它的语境；与这种语境的结合只有通过读者的记忆意识才能建立起来。被回想的语境的范围和特性不受语言符号的控制。现在，如果被召唤的指示被埋置在语境

---

① 史密斯：《阅读研究》第185页以后。他运用心理语言的实验成果表明了差别和对比在阅读过程自身必须被发现和稳固的程度。

之中，显然我们就能够从它以外的某个点看到它。这样，那些先前置放在记忆里而看不到的方面现在就可能变成看得见的了。必然的结果是，从既往阅读中唤起的任何东西都将附着于它自己的可见性背景，而且正是在这一点上本文符号和读者意识融汇为一种不能再被还原成它的任何一个组成部分的生产性行为。由于被回想起的过去事实附着于它自己的可见性背景，这就形成了统觉，因为从读者方面说，被唤起的事实不能从它的过去语境中分离出去，但它代表了综合体的一个部分，唯有通过综合体事实才能作为已被理解的某种东西而出现。换言之，事实自身出现了，过去的语境和综合出现了，同时再评价的可能性也出现了。

阅读过程的这一特点对于审美对象的聚合具有重要的意义。由于读者意识被本文刺激物所激发，被回想起的统觉逆向地作了背景，所以意义单位就与移动视点现在所置身的新的阅读时刻联系了起来。但是由于已被唤起的透视角度曾经具有一个完形意义，不能单独地还原出现，所以它就不可避免地为新的透视角度提供了一个观察的特殊残像；新的透视角度回想起它，并因而经受着不断加强的个性化。

我们可以用萨克雷的例子来说明这一过程。只有当读者多少埋头于人物透视角度的时候，本文符号"阿卡狄亚式的单纯"才唤起叙述者的透视角度，因为蓓加此时在写信。我们的观点一如布托尔所描写的："如果读者处在主人公的时间和情境之中，主人公不知道的东西，他也不会知道，出现在主人公面前的事情和出现在他面前的事情一模一样。"① 本文符号"阿

① 米歇尔·布托尔：《作品系统论》第二卷，译者H·舍费尔，第98页（慕尼黑，1965年）。

卡狄亚式的单纯”明显地就是讽刺，它唤起一种具有叙述者透视特点的态度。“阿卡狄亚式的单纯”一语本身是一种比较温和的讽刺形式，但它却被披上过去讽刺的全副甲胄。附着于各种讽刺的背景，这个术语就其适用性而言容易接受观察和判断。实际上，它的出现依附于两种背景，一是叙述者的透视角度，一是人物的透视角度。由于其中每一背景都影响和修饰着另一背景，那么蓓加取悦任何人的欲望就不能看作只是与讽刺的背景有关；它还唤起一种对讽刺是否适当的判断，不适当的程度赋予蓓加的意图以一个具有高级语义个性的方面，尽管它尚未形成。

这样，两种透视角度就各自使对方显得特别地突出。叙述者的讽刺需要人物所追求的评价，同时人物的信念也对叙述者透视角度的适当性进行评价。于是背景及其联系就再次被区别开来，而正是这种视点和联系的不断变化，促使读者建立起最终把审美对象个性化的综合。

如所看到，被唤起的透视角度作为构形意义而不是孤立的要素出现于相互联系的阅读时刻，这种内在主体性的结构总是规定着它被主观地实现的方式。记忆意识完成本文固有的透视角度联结的程度，取决于许许多多的主观因素：记忆、兴趣、注意；精神能力全都影响着过去的语境变成为现在的程度。毫无疑问，这一程度将相当不同于从读者到读者的程度，但是它却第一次规定了产生于被唤起的事实和其背景的相互作用的统觉。合成的反向联系反过来又加强对具有刺激作用的透视角度的个性化，个性化的微细差异恰恰取决于这些主观因素，这就是同一个文学本文的内在主体性结构为什么会产生出那么多不同的主观实现的原因，没有这种结构，就不会有比较和评价阐

释的基础，

这样，总起来说，我们就已经看到，移动视点允许读者遍游本文并因而揭示出相互联结的透视角度的多样性，只要从一种透视角度转变到另一种透视角度，这些透视角度便会相互抵销。这产生出一个可能联结网，这些联结的特点在于它们并不共同与从不同透视角度中独立出来的材料联系，而是实际上建立一种具有刺激作用的透视角度和被刺激的透视角度之间的交互观察关系。这个联结网有可能包围着整个本文，但这一可能性永远不会全部实现；相反它构成了阅读过程中不得不做出的许多选择的基础；这些选择如一个本文的许多不同阐释所表明的那样，尽管在主体之间不相一致，但就它们全部是乐观地看待同一结构的企图这一点来说，在主体之间，它们仍然是可以理解的。

移动视点所创造的关联物

一致性建构即介入作为事件的本文的基础　移动视点是描述读者在本文中出现方式的一种手段。它出现在这样一个点上，记忆和期望相聚合，合成的辨证运动引起了记忆的不断修正和期望的愈趋复杂。这些活动决定于各种透视角度的交互辉照，它们为一个活动轮番提供相互联系的背景这些背景之间的相互作用刺激读者进入一个综合活动。“是感知者的特性而不是刺激物的特点决定了在等同的构建中哪些差别将是有意义的，即哪些部分特征将是标准性的”。①那么，这些综合主要

① 史密斯：《阅读研究》，第113页。

就是把相互联系的透视角度集中到一个具有构形意义特点的等同物中去的组合。这里，我们有了阅读过程的一个基本成分：移动视点把本文分成相互作用的多种结构，它们产生出一种对于本文来说相当基本的组合活动。

对于这一过程的本质，冈布里奇说得很清楚："在阅读形象中如同在听演讲中一样，往往很难把在作为认识开端的传导过程中我们所接受的与我们所补充进去的区分清楚……正是目击者的猜测为首尾一致的意义检验了形式和色彩的混合，并在一致的阐释被发现的时候把它具体化为一种形状。"① 这一过程——冈布里奇最初把它从破译扭曲的信码中分离出来，然后把它运用到对图画的观察——所固有的一个问题，与发生于阅读过程中的一致性建构密切相关。"一致性建构"或格式塔是本文和读者相互作用的结果，所以它不能被单独地追溯到书面本文或者读者的意向。现在心理语言学的实验已经证明，单单是对字或词的破译还不能抓住本文意义，唯有通过组合的方法，意义才能被聚合起来。

当我们阅读一个书面材料的时候，我们的注意力并不集中在纸页上那一个个小小的缝隙，尽管它们处在我们视野的中心。实际上除了被应用的文字形式的模糊和潜藏的意思之外，我们什么也没有得到。在一个仍然较高的观察面上，我们从知觉心理学家对于印刷纸张的阅读所做的广泛研究中（如里肖杜、蔡特勒和舍恩）得知，在连续阅读期间，眼睛的焦点每行不

① E·H·冈布里奇：《艺术与幻觉》（伦敦，1962年第2版），第204页。

超过两个或三个，在物理上眼睛不可能抓住每个字的形式。“印刷幻觉”的例子不可胜数，所有这些发现诱使心理学家接受与单方面的扫描概念相反的格式塔理论。①

因为，如果读者真的象一架计算机那样描瞄字词，阅读过程就只能是简单地汇录这些单位，而非意义的单位。“意义存在于不属于单词的那个语言层面上……意义是深层结构、语义和认识层面的部分。你可以想得到，在语言的表层和深层之间不存在一一对应；意义也许总是反对单个的词。”②

由于意义并不在单词上表现出来，所以阅读过程就不能是单个语言符号的单纯识别，本文的理解因而就应该依靠格式塔组合。如果借用莫尔斯的术语，我们就可以大致上把这些格式塔定义为本文符号的“自动联结”③，这个术语是切当的，因为它表示本文符号之间的相互联结先于单个读者意向的刺激。如果本文符号之间原本不存在某种潜在的联结，那么格式塔就一定是不可能的。所以，读者的任务就是使这些符号相互一致，由于他这样做了，他所建立起来的联结本身就很可能变为进一步联结的符号。所以，我们的“自动联结”就意味着联结构成格式塔。但格式塔又非联结本身——它是一个同义语，换言之，即冈布里奇所说的构想。读者在格式塔中的作用在于辨明符号之间的连结。“自动联结”使他不能随意构想出一个关

① 亚伯拉罕·A·莫尔斯：《信息论与审美感知》，H·龙格等译（科隆，1971年第2版），第118页。

② 史密斯：《阅读研究》，第185页。

③ 亚伯拉罕·A·莫尔斯：《信息论与审美感知》，第140页以后。

于本文的意义。但是同时格式塔又只能通过与各个符号之间被感知的联结有关的预想和实现的阐释图式而形成，这时格式塔被作为一种被视为同一的等同。

阐明这一过程及其结果，我们可以联系在别处已经引用过的一个例子①。在费尔丁的《汤姆·琼斯》中，奥尔华绥被说成是一个"完人"。他生活在天堂之中，"而且……很可以被称作造化和机遇的幸运儿"。②在新的一章里，布里菲博士进入奥尔华绥的家族圈子，从他身上我们知道："博士有个实实在在的可爱之处，即伟大的宗教外表。他的宗教是真实的还是仅仅在表面上？我都不敢说，因为我们没有任何可以辨别真假的试金石。"然而，据说博士好象是一个圣者。在本文的这一方面上，我们得到了引发关联物之间的特殊的相互作用的一些符号。这些符号首先指示的是，布里菲有一个非常虔诚的外表，奥尔华绥是个完美的人。但是同时，又提出一个警告信号，即人们必须辨别外表的真假。第二，布里菲遇到奥尔华绥，所以奥尔华绥的透视角度——仍然保留在读者的记忆之中——现在又出现了。由于叙述者明确的信号，人物透视角度的两种不同断片一个又一个地面临着交互影响。各种语言符号由于读者的作用而交互发生作用，读者从而就构成了两种符号的格式塔。这些符号一方面指示布里菲的外表虔诚，另一方面指示奥尔华绥的完美，所以现在叙述者的符号就使读者运用标准辨明差别成为必要的了。符号的等同建立在我们预想到布里菲

① 见本书第二编第三章，第65至67页。

② 亨利·菲尔丁：《汤姆·琼斯》（人人丛书；伦敦，1962年）第一卷第二章，第3页。

③ 亨利·菲尔丁：《汤姆·琼斯》第一卷第十章，第26页。

的伪善和奥尔华绥的天真的那一时刻，这也是我们完成叙述者要求辨异的那一点。布里菲扮出一副虔诚的面孔，其目的是要感动奥尔华绥，逐渐打进他的家族，兴许还可以控制他们的财产。奥尔华绥信任他，因为完美简直不能产生出一种纯粹的理想伪饰。一个是伪善的，另一个是天真的，这一点的实现关涉到运用一致性格式塔，从至少三个不同的透视角度片断——两个是人物透视角度片断，一个是叙述者透视角度片断——建立起一个等同。格式塔的形成消释了从各种不同符号群中产生的张力。但是这一格式塔在本文中并不是明确的，它产生于读者的构想，而读者的构想又不能脱离这一点，即格式塔产生于符号之间各种联结的相互一致。在这个特殊的例子中，格式塔确实表明了为语言符号所没有表明的某种东西，而且它实际上说明，所意指的与所说的恰恰相反。

这样，一致性格式塔就将意味赋与了语言符号，它从个人观点所隶属的交互影响中产生，并作为建立等同的需求的结果。用戈维茨基的话说，格式塔的统一可被描写为本文的知觉的“意识对象”。① 这个术语的意思是，由于每一个语言符号传达给读者意识的都不仅仅是其本身，所以，它一定把所有与它有关的背景都结合到一个单位里去了。知觉的“意识对象”的单位通过读者的理解活动而产生，他识别语言符号之间的联结，并因而把没有明显表露在这些符号中的有关材料具体化。所以知觉“意识对象”把符号的含意和交互影响以及读者的识别活动全部联系起来，通过知觉“意识对象”，本文开始作为一个格式塔出现在读者的意识之中。

---

① 见阿伦·戈维茨基：《意识场》(匹兹堡，1964年第2版)第175页以后；他发展出来的这一概念与胡塞尔的知觉概念相通。

在我们所举的菲尔丁例子中，知觉“意识对象”就其充分表现来说相当明白。格式塔的统一在主体之间基本上被认为是合情合理的。然而，这一格式塔并不是孤立的。奥尔华绥／布里菲不同的符号群所带来的张力，非常轻易地被一种等同消解了。但是，现在却产生了一个问题，即关于奥尔华绥天真和布里菲伪善的格式塔是不是自足的。开放的格式塔自然引起进一步的张力，这些张力只有通过一系列的统合才能被解释。现在如果认为天真的奥尔华绥/伪善的布里菲格式塔是自足的，那么结论就一定会简单地成为奥尔华绥被一个答尔丢夫欺骗。但一般来说，读者不可能满足这一结论。“怎样”、“为什么”这类问题便产生了，不过它们根本不是由叙述者自己的符号所激起的，因为他已经告诉我们，寻找能够鉴别真伪的试金石是多么的困难，这样，读者的注意力就被引到标准的问题上，但是如果这些标准仅仅适用于一种情况，那么，读者透视角度的原始功能便会自动被剥夺掉，即建立起总体模型。合成格式塔（即奥尔华绥为一个答尔丢夫欺骗的格式塔）当从它的所有分支来看（因为必须这样看）的时候便呈现出极为重要的意义。当然，这一“格外的”意义不是随意的，它为叙述者符号的轻重、为奥尔华绥的“完美”失去了某种东西的这样一个现在明显的悖论所决定。然而，格式塔潜在的开放性可能被封闭的方式决不会受到限制。这里有着各种各样的可能性。（1）读者也许会问到，例如，为什么他能看透布里菲，而被认为完美的奥尔华绥却不能够呢？他一定会推想到，完美缺少一种关键的特性，即辨别能力。这样，我们就会想起先前对奥尔华绥的错误判断，那时他作为一位治安推事，曾经宣告无辜的使女珍妮·琼斯有罪，这只是因为她好象有罪。（2）读者也许还会问

到，为什么要用一个完美的人来说明辨别能力的缺乏呢？他一定会断定，这种悖论有助于强调辨别能力的重要。叙述者用自己的评论支持这样一个格式塔。（3）如果我们自觉优于那个完美的人，因为我们能够看到他所意识不到的东西，那么我们现在就会开始想，他具有哪些我们所没有的品质呢？

这样，最初开放的格式塔显然可以从若干不同的方向导向另一个格式塔，即封闭格式塔。这一事实自动地引发了选择过程。所以知觉"意识对象"涉及了与一致性建构的主体间活动有关的主体择好。上述所有的可能性都是合理的，尽管它们指向不同的方向。第一个例子说明了小说的主题：辨别能力是人类天性的一个基本要素。第二个例子说明了这一主题的重要意义：辨别能力只能通过否定性经验而获得，它不是依赖于机遇或造化的一种能力；这就是为什么费尔丁让辨别能力和完美相互撞击——以强调经验的至关重要。第三种可能性实现了辨证的目的。读者应该看到被反映在人物中的自己，因而也应该达到对自己的一个更好的理解；辨别能力脱离了道德基础便毫无用处，因为这样它将导向对一个布里菲的诡诈欺骗。

这些仅仅是选择的几种可能性，但是从这一个例子中我们已经得出关于一致性建构过程的一般结论。我们看到，在这一过程中存在着两个明显不同的阶段：第一，最初的、开放的格式塔的形式（奥尔华绥为一个答尔丢夫所骗）；第二，闭合前一个的格式塔的选择。这两项活动密切联结起来，共同构成了一致性建构过程的产物。现在，最初的格式塔产生于相互作用的人物和情节的发展，在我们的例子中，两种成分明显地依赖于格式塔的形成，而不由印刷的本文给予。这个奥尔华绥—布里菲格式塔产生于读者对过去格式塔的回忆以及对现在语言

符号的修正；被指示的奥尔华缀的完美和布里菲的虔诚被同等地转变到格式塔的对等中去，所以即使本文情节层面的发展也必须经过格式塔形成。然而，情节自身并不是目的——它总是为意义服务，因为讲述故事不是为了故事本身，而是为了表现伸展到故事本身以外的某种东西。所以，表示情节发展的格式塔仍然不是完全闭合的。闭合只能发生在当行为的“意义”能够被另一个格式塔表示的时候。如所看到的，这里存在着许多只能选择性地实现的不同的可能性。

于是在情节层面上就存在着一种高级的主体间一致，但是在意味层面上却不得不做出主体方面的选择决定，这不是因为它们是随意的，而是因为格式塔只有在一种可能性被选择出来而其它可能性被排除的情况下才能闭合。选择将依赖于读者的个人意向和经验；但两种类型格式塔（情节层面和意味）的相互依赖仍然是主体间的合理结构。对于主体选择和主体间结构之间的关系，萨特曾做过如下描述：

> 对于读者来说，一切都要从头做起，而一切都又已安排就绪；作品只在与他的能力相应的程度上存在；当他在阅读和创造的时候，他知道自己可以在阅读中越走越远，在创造中越陷越深；因此作品对他来说就好象是一个无法穷竭、无法洞穿的对象。这一生产性，不管它的性质如何，在我们的眼皮底下把自己转变成为一个与生产出它的主体相一致的不可洞穿的客观性，我情愿把这一生产性比作康德为神的理性所保留的“理性直觉”。①

① 萨特：《什么是文学》第29页；又见皮埃尔·波尔迪尤《象征形式社会学》，沃尔夫冈·菲特高译(法兰克福，1974年)，第165、169页。

这种更深远的创造及其所引起的不可洞穿的客观性，可以在我们所举的费尔丁例子的发展中所看到。这里，情节层面扩大成为一系列不同的意味。在被引起的格式塔中，在仍然是主体间相互影响这一范围内，每一个选择都具有“不可洞穿的客观性”的特点，尽管它那有限的确定性排除了其它可能性，并因而显示出读者主观的不可洞穿性。

这把我们带到了格式塔的一个重要方面，利用它文学本文就在读者意识中建立起自己的关联物。格式塔对自身的封闭与它解释即将被组合的符号之间的张力的程度是成正比的。对于依赖统一的“最优连接”原则的格式塔，这也同样适用。符号的对等只有通过它们之间的交互修正才能产生，而这反过来又决定于期望实现的程度。但是期望在这个意义上也许会导致幻觉的产生，即我们的注意力集中在为我们塞满了典型的合理性的细节之中。冈布里奇的这句话是对的：不论什么时候“一致性阅读一显露出来，……幻觉就会接受。”① 一致性构建本身并非幻觉产生的过程，但是一致性的产生又只能通过格式塔的组合。这些组合就其闭合——因为它以选择为基础——不是本文自身的特点而只是代表了一个完形意义而言，包涵着幻觉的蛛丝马迹。

埃科在其关于电视观众对实况转播的反应的描述中，极力突出幻觉对理解活动的重要性。这里，我们有了一个“叙述类型，虽然它看起来条理清晰、连贯一致，但它常常利用自然事件的粗糙连续作为自己的原始素材；这里的叙述即使具有一

① 冈布里奇，《艺术与幻觉》，第278页。

个连贯的情节线索，但也总是越出常轨，而这仅仅是为了对細微末节的注意。”①所以在实况转播中——如同在一些现代电影的人为偶然性中——存在着一种“观众‘虚构’本能的挫折”。②

> 实况转播的过程为公众特殊的期望和要求所决定——在它对报告事件的要求中，这类公众依照传统小说来看待这些事件，并仅仅把生活看作是真实的生活，即便它的偶然性因素被清除了，生活好象被选择、组织进情节之中……这是再自然不过的事情，生活更象《尤利西斯》，而不是《三个火枪手》。但是我们都更倾向于按照《三个火枪手》而非《尤利西斯》来看待生活——或者，确切地说，只有把生活看作一部传统小说，我才能牢记并判断生活。③

有人可能会继续争辩说，只有在记忆中，我们才真正使一定程度的自由成为必然的事情，要是我们能够把日常生活的芜杂多样带进统一的格式塔的和谐形式中去就好了——也许因为这是我们保留生活意义的唯一途径。这样，记忆的格式塔就从生活的自然杂多中抽出意义，并赋之以秩序。如果真是这样的话，那么传统的现实主义小说就不能再被看作是对现实的镜子式的反映，而应该是记忆结构的范例，因为现实只有被用意义

① 乌尔贝托·埃科：《开放的艺术作品》，G·梅默尔特译(法兰克福，1973年)，第202页。
② 埃柯：《开放的艺术作品》，第203页。
③ 埃科：《开放的艺术作品》，第206页。

表示时才能被作为现实而留于记忆之中。这就是为什么现代小说把现实表现为偶然的、毫无意义的。这样一来，它把现实从记忆的幻觉—发生结构中解放出来，从而表现出对传统的感知习惯的反动。然而，这种对把握现实的传统方法的揭示也必然被表现出来，所以对幻觉的需要在一致性构建中——保证理解的先决条件——甚至就不是被那些反对幻觉—发生以把我们的注意力引向这一反对的原因的本文所消除。

在格式塔形成中的幻觉因素是把握文学本文的关键条件。"读者乐于几乎不费什么麻烦就能得到必要的信息……，所以如果作者打算增加信码系统的数目及其结构的复杂性，那么读者将会把它减少到他们所认为的接受的最小限度。作者倾向于使人物复杂化，而读者则要求黑白分明的结构。"①

本文作为事件 一致性构建是所有理解行为不可或缺的基础，但它反过来又依赖于选择过程。这个基本结构被文学本文以这样的方式利用，即巧妙地操纵读者的想象，甚至改变它的方向。现在我们必须更切近地观察一下指导读者的影响方式。关于阅读经验，沃尔特·佩特曾经写道："对于严肃的读者来说，文字也是严肃的；装饰文字、辞采、辅助形式、色彩或其它有关手法，都极少乐于在适当的时刻为思想而牺牲，但都不可避免地暂时停下来，激起在它后面的、也许相当不同于联想的一道长长的'脑波'"。②这样，一致性构建把所有这些不能被整合的要素统统带进顷刻的格式塔中，甚至在移动视点的背

① J·M·洛特曼，《文学本文的结构》，罗尔夫·迪特利希·凯尔译（慕尼黑，1972年），第148页以后。

② 瓦尔特·佩特，《鉴赏论》（伦敦，1920年），第18页。

景—前景的辨证关系中，我们也看到本文透视角度的相互作用、相互联系不可避免地导向有利于特殊联结的选择，因为这是格式塔形式的唯一途径。但是选择自动地涉足到排除，被排除的依然留存在边缘上，作为潜在的一系列联结。是读者打开了可能联结的网络，然后也是读者从这张网络中做出选择。制约这个选择的一种因素是，在阅读中我们思考的是另一个人的思想。不论这些思想怎样，它们都或多或少地代表了一种陌生的经验，包涵着任何时候我们都不可能完全获得的东西。由于这一点，我们的选择总是首先倾向于被那部分看起来仍旧熟悉的经验所引导。它们将影响我们所建构的格式塔，所以我们易于忽略其它一些可能性，我们的选择决定曾经帮助过形成这些可能性，但又把它们留在边缘上。不过这些可能性并未消失，原则上它们总是继续出现，并把自己的影子投射在曾经捐弃过它们的格式塔上。

那么可以说，在阅读中我们所做出的选择创造出过剩的可能性，它们依然存在，但并不是明显地存在。这些可能性吸收了那部分被草草处理的、没有进入注意焦点的陌生经验。从它们的实际存在中滋生出“不同的联想”，这些联想开始积聚，并从而轰击已经形成的格式塔，结果格式塔变得破损不堪，由此引起了我们理解活动的方向转变。这就是为什么读者经常有这样的感觉，人物和事件经历了含义上的变化，我们“用异样的眼光”来打量它们。实际上，这意味着我们的选择方向改变了，因为“不同的联想”——即那些迄今仍然存在的种种可能性——现在是如此地修正了我们先前的格式塔，以致于我们的态度开始转变。

这一过程也适应于本文策略的巧妙处理。它们可以被这样

设想，在本文的演化过程中，实际存在的可能性范围——一定产生于每一个选择决定——将会被掩饰起来。在这种情况下，本文表现出一种说教性口吻。但是如果策略被这样组织起来以致于它们增加了“不同的联想”所给予的压力——即表现在格式塔中符号的对等不再与明显的意向相符合，那么，我们就有了一个这样的本文，其中符号自身的原始含意就变成了批评注意的对象。这是文学本文——其中格式塔被这样创造出来，以便带来它们自身的修正甚或毁灭的种子——通常发生的情况。这个过程对于读者角色具有至关重大的意义。通过格式塔形成，我们实际上参与了本文，这就是说我们卷进了自己所创造的东西之中。这便是我们常常产生——如所看到的——我们过着另一种生活的感觉的原因。在亨利·詹姆斯看来，这种“过着另一种生活的幻觉”①是叙述性散文最显著的特质。它是一种幻觉，因为介入使我们忘却了自己。一个“我们参与其中的事件是难以知道的，我们只是知道参与了它而已”。② 冈布里奇得出了与格式塔心理学实验有关的一个近似结论：“……虽然我们在理智上都知道，任何被给予的经验都是一种幻觉，但严格说来，我们不能注意到我们具有一种幻觉。”③ 这种缠结显露出幻觉的另一种性质，它不同于我们在一致性构建的讨论中所认识到的那类幻觉。幻觉因素就是，格式塔代表了整体性，在这些整体性中符号之间的可能联结由于格式塔的闭合而

① 亨利·詹姆斯：《小说理论》，J·E·米勒编（林肯，1972年），第93页。准确的引文应为：“一件艺术作品的成功……也许可以从它创造出某种幻觉的程度来判定幻觉使我们仿佛暂时过着另外一种生活，即我们的经验被奇迹般地扩张了。”这些话写于1883年。

② 斯坦利·卡维尔：《被观察的世界》（纽约，1971年），第128页。

③ 冈布里奇：《艺术与幻觉》，第5页。

被大大地减少了。这里幻觉就是我们的种种设想，即我们在自己所创造出来的格式塔中所分享到并缠结于其中的东西。但是这种缠结从来不是全面的 因为格式塔仍然至少是潜在地受到来自那些被排除的、但慢慢移动着的可能性方面的攻击。实际上，读者介入的潜在干扰产生出一种特殊的、仿佛使其悬置于整体缠结和潜在分离之间的张力形式。最后形成了一种由读者所引起的幻觉—形成和幻觉—打破之间的辨证联系。它激起平衡效用，要是因为这样就好了，即被“不同的联想”所破坏的格式塔不会立即从构想中消失，它将会继续发挥其后继作用，而这些作用是必要的，如果“不同的联想”要达到自己的目的的话。这个“冲突”只能通过从读者在介入与观察之间的持续徘徊中产生的第三个方面来解决。正是这样，读者才体验到本文就是一个活生生的事件。这个事件把格式塔的所有矛盾的方面都联结到一起，并呈现出本质的开放性，即使那些曾经被选择过程所排除而今又影响这些封闭的格式塔的种种可能性明显地表露了出来。把本文体验为一个事件是本文的一个基本关联物；它产生于策略分裂一致性构建的方式之中，并由此开放格式塔潜在的系列和相互作用，它使读者生活在一个由他把本文改进到其中的活生生的世界里。

B·里奇曾经描述过关于期望本质的平衡效用。从一开始起，每一个本文都引起特殊的期望，然后就着手改变它们，或者凡当我们久已不再看到它们的实现，看不到它们在一起的时候，就完成了它们。

> 进而，仅仅说“期望被满足了”将会犯模棱两可之错。乍看起来，这样表述否认了一个明显的事实，

即我们的娱乐产生于惊奇，产生于期望的背离。解决这种矛盾在于寻找区别“惊奇”和“挫折”的基础。粗略地说，这个区别可以从两种经验对我们产生的影响中找出：挫折阻止或妨碍活动。对于我们的活动来说，假若我们要绕开这一死胡同的话，那就需要一个新的方向。结果我们便抛弃了挫折对象，回到盲目冲动的活动之中。另一方面，惊奇只是引起经验的探索方面的短暂中止以及对高度凝视和细读的依赖。在后一方面，惊奇因素可以在与先前已经逝去的东西以及与经验的全部变化过程的相互联结中发现，于是对这些价值观的欣赏就变得极其集中了。最后，似乎只要有一个对全部行为方向的积极的详细规定，那么就一定在这些价值观念中存在着某种程度的新奇或惊奇……任何审美经验都倾向于展示出“演绎”和“归纳”活动之间的相互作用。①

因此本文的意义并不存在于格式塔形成过程中我们所体验到的期望、惊奇、失望或挫折之中，它们仅仅是当格式塔受到干扰时所发生的反应。虽然这实际上意味着，如所看到的那样，我们是在对自己所创造出来的东西作出反应，但事实上正是这种反应方式使我们把本文体验为一个现实的事件。它既不曾象一个经验对象那样被我们抓住，也未尝象一个确定事实为我们所理解；它把自己在我们意识中的存在归因于我们自己的反

① 本包·里奇，《审美对象的形式结构》，载E·维瓦斯和M·克里格编《美学问题》（纽约，1965年）230页以后。

应，正是这些反应使我们把本文的意义活化为现实。

介入作为体验的一种状况 本文的事件关联物产生于格式塔形成的过程，其中单个的格式塔既是一个单位，又是一个过渡。这一过程的一个基本要素是，每一个格式塔都包含着那些被它所排除但最后也许会使它失去效用的种种可能性。这是文学本文所用以构成所有理解行为基础的一致性构建特性的方式。但是由于被排除的可能性变得愈来愈突出，所以它们愈来愈趋向于呈现出替换物而不是边缘影响的面貌。在日常语言中，我们称这些替换物为暧昧，所谓暧昧并不只是对一致性构建过程的干扰，而且也是妨碍。当我们自己的格式塔形成产生暧昧的时候，这种妨碍便特别引人注目，因为它已不仅是印刷本文的，而且也是我们自己活动的产物了。显而易见的本文暧昧就好象一个我们必须自己解决的难题；然而从我们自己的格式塔形成中所产生的暧昧刺激着我们努力去平衡我们所创造出来的更为尖锐的各种对立。正如格式塔的交互干扰引起了事件的方方面面一样，其中幻觉—开线与幻觉—打破被整合起来，这里我们也有一种整合的需要。然而这个需要平衡的剧烈冲突的作用是什么呢？

回答这一问题最好相对直接地借用乔伊斯《尤利西斯》的例子。书中有一个段落诱使读者把布罗姆的雪茄比作尤利西斯的长矛。长矛的出现是作为荷马作品系统的一个特殊部分，但却被与雪茄等而视之，仿佛它们是同属一类的两个事物。正是把它们等而视之这一事实，使我们意识到它们的差别，从而对它们为什么被联系到一起感到奇怪。我们的回答也许是，这种等视是嘲讽性的——无论怎样，多少有声望的乔伊斯评论家都

是如此阐释这一段落的。① 这样，嘲讽就是一个格式塔，通过它读者便确认出符号之间的联结。但是准确地说，谁是讽刺的对象——尤利西斯的长矛，抑或布罗姆的雪茄？这种明晰性的缺乏已经对嘲讽的格式塔产生威胁。但即便嘲讽看起来赋予等视以必要的一致性，这个嘲讽也具有一种特殊的性质。说到底，嘲讽通常总是引导我们得到这样的结论：意义恰恰就是在本文中所形成的东西的对立面，但是这样一个意思在此处并不明显。我们这里至多可以说阐述的本文就是尚未阐述的某种东西，但它也许甚至是存在于"阐述的"讽刺之外的某种东西，尽管这个讽刺仿佛就是走向这样一个阐释的踏脚石。不论等视的含义是什么，明显的是，对理解至关重要的一致性将包含着不一致。这将不仅仅只是一个被排除或没有被选择的可能性，因为在这种情况下，不一致不仅干扰一个已经形成的格式塔，而且还会暴露出它的不适当性。它没有被修正或替代，而是自己成为细读的对象；因为对即将被发现的符号的对等来说，它似乎缺乏必要的刺激。

当然，这并不意味着组成这样不适当的格式塔毫无意义。相反，正是它们的不适当性才刺激读者去寻找另一个格式塔来表示符号之间的联结。——而且，实际上他所以可能这样做，恰恰是因为他不能再死守原始的、最明显的格式塔。我们可以再次运用乔伊斯的例子来说明这个问题。许多读者都把男性生殖器作为各个符号之间的联结，试图以此来消除讽刺格式塔的不一致。就长矛来说，等视似乎依据传统和神话的庄严而发生

---

① 理查德·埃尔曼：《尤利西斯，神圣的小人物》，载《关于英国小说名作的十二篇原始论文汇编》，查尔斯·夏皮罗编（底特律，196 年），第247页。他称此引喻为"戏拟一英雄诗"。

作用；但是我们也必须把雪茄融汇到我们的格式塔之中。然而，雪茄突然把想象推向许多不同的方面，这使它不仅粉碎了神话的典范而且也爆破了格式塔。现在明显的一致性使自己破碎成为单个读者想象的各色各样的联想。但是由于他沉醉于这些联想，他就变得愈来愈容易受到被抛弃的讽刺格式塔的影响。现在它又返回来轻视格式塔—形成想象的每一件产品。在这样的情况下，关键的一致性构建过程被用来使读者自己创造不一致，并且由于他逐渐知道了不一致和创造它们的过程，他便变得愈来愈陷入本文。

当然，这类过程更经常地发生在现代文学而非古代文学中。但是，在叙事散文的全部历史中，某些文学手法被创造成为作品的结构，以刺激不一致的产生。从塞万提斯到费尔丁，我们发现被插入的故事起着使主要情节发生逆转的作用，所以格式塔通过情节和次要情节的破坏性相互作用而形成。这复苏了前面那些至今仍然被掩藏着的种种可能性，它们反过来产生出构形意义。在十九世纪，传统叙事者常常假定一个"不可信的叙述者"的人物，或公开或间接地批驳"隐在作者"的判断。①康拉德的《吉姆爷》（1900年）引入了种种发散性的本文透视角度，它们反对整合，并因而贬损它们自己的真实性。后来，乔伊斯分析了本文透视角度，并以这样的方式使它们混合起来，即使读者永远不能取得一个可信的有利视点。最后，贝克特设计出一种句子结构，其中每一个陈述后面都紧跟着一个否定，而否定自身在一个引导读者寻找答案的没有终结的过

① 韦恩·C·布思：《小说修辞学》（芝加哥，1963年 第4版），第211页以后，第339页以后。

程中又是一个诱发进一步否定的陈述，答案将变得越来越难以捉摸。

所有这些倒置技巧都有一个共同点，即为读者所创造的不一致使他反对自己的格式塔。他力图消除这些不平衡，但是作为这项活动出发点的有问题的格式塔，仍然是对必须证明自身的新的整合企图的一个挑战。这整个过程就发生在读者的想象之中，所以他也不能避开它。正是这种介入或缠结把我们置放在本文的"呈现"之中，并使本文呈现给我们。"有缠结的地方，就也有呈现。"①

缠结同时产生几种效果。当我们陷入本文的时候，起初我们并不知道自己发生了什么变化。这就是为什么我们常常感到需要谈谈我们读过的书——不是为了取得与它们之间的一定距离甚至于找出我们究竟缠结在什么里面。即便文学批评家常常也不过是追求把他们的缠结翻译成为有关语言。由于我们在本文中的出现有赖于这种介入，所以它就代表了意识中本文的关联物，这对于事件—关联物来说又是一个必要的补充。但是当我们出现在一个事件中时，我们一定会发生某种事情。本文愈是"呈现"给我们，我们习惯的自我就愈是——至少在阅读期间来说——退向"过去"。文学本文通过使自己成为一种现在的经验而把我们自己那些占主导地位的观点移向过去。因为只要我们那些富有特色的观点构成我们的呈现，现在发生的或将会发生的就都是不可能的。

现在的经验并不是通过对熟悉的东西的认识而产生的。"假若我们局限于谈论那些与我们一致的经验，我们就永远不会

① 威廉·夏普：《沉湎于故事》（汉堡，1953年），第143页。

谈到任何东西，这是千真万确的。”①经验只有在熟悉的东西被超越或被破坏时才能产生；它们产生于对那些已经是我们的东西的更换或突破。肖伯纳曾经写道：“你学到了某种东西。那开始时你总是似乎失掉了某种东西。”②阅读有着与经验相同的结构；我们的缠结到了这样的程度，即它具有把我们各种不同的趋向标准推回到过去的作用。然而，这并不是说，这些标准或我们先前的经验全部消失了。恰恰相反，我们过去的依然继续是我们的经验，但现在发生的却是开始与本文的尚不熟悉的呈现发生作用的东西。只要我们先前的经验与我们开始阅读前的经验一模一样，那么这就仍旧是陌生的，不过在阅读过程中，这些经验也将会发生变化，因为经验的获得不是一件添加的事情——它是我们已经具备的经验的一种再构造。这甚至可以在日常层面见到，例如当我们表示自己失掉了一种幻想的时候，我们就说我们从一种经验中得到益处。

于是通过本文的经验，我们自己的那部分丰富的经验便发生了某种变化。它不能不受到影响，因为我们在本文中的出现，并非只有经过对我们已经熟知的那些东西的认识才能产生。当然，本文确实包含了大量的熟悉材料，但这通常不是被用作证实，而是被用作发展新的经验所由以出发的一个基础。熟悉的东西只能片刻这样，在阅读过程中它的含义将会发生变化。这些“片刻”愈是经常出现，现在的本文与我们过去经验之间的相互作用便愈是分明。这种相互作用的本质是什么呢？“新和旧的联结不是意义的单纯组合，而是一种再创造，现在

① M·梅劳—庞蒂：《知觉现象学》，英译者为柯林·史密斯，纽约，1962年，第337页。

② 肖伯纳：《巴巴拉少校》（伦敦，1964年），第316页。

的冲动从中取得形式和稳固性，而同时旧的、'储存的'材料由于与新的情境相结合而被复活、被赋予新的生命和灵魂"。[1]对于我们的目的来说，杜威的描述表示了两个方面：第一是表述了相互作用本身；第二表明这一相互作用的实际效果。新的经验是从我们已经储存的那部分经验的再构造中产生的，而这个再构造赋予新的经验以形式。但是只有当过去的感情、观点和价值观念被唤起，然后并与新的经验融合到一起的时候，在阅读过程中实际发生的才能再次被体验到。过去的经验决定着新的经验的形式，而新的经验则选择性地再构造着过去的经验。读者对本文的接受不是建立在等同两种不同的经验上（过去的对新的），而是二者的相互作用之上。

一般说来，这种相互关系适用于经验的构造。但它自身并不表明任何审美特性。杜威试图用两种不同的论点来说明构造的审美要素："把经验鉴别为审美的，是抵抗和刺激所引起的张力的转换，而刺激本身又是转换的诱因，即向着一个包容一切的、完成的终点运动。……当决定可以被称作经验的任何东西的那些要素被提交到知觉的门槛之上，并为着他们自己的理由而被表现出来时，一个对象就特别地和主要地是审美的，它产生出具有审美知觉特征的娱乐"。[2]

第一种观点与俄国形式主义者的思想一致，他们把知觉的

---

① 约翰·杜威，《艺术即经验》（纽约，1959年第12版），第60页。
② 杜威《艺术即经验》第56页以后，又见272页。埃利斯科·维瓦斯在其《创造与发现》（芝加哥，1955年）第146页将审美经验描述如下："假定审美经验可以界定，我认为，这一界定应依据注意。这样一个定义的好处是多种多样，唯一的难处是极易把审美注意从与其它经验方式有关的审美注意中分离出去。这个定义可以简单地表述为：审美经验是一种迷狂般注意的经验，这种注意包含了对一个对象的内在意义和价值的非及物性理解，这里意义和价值完全呈现出它们的直接性。"

延长看作审美经验的中心标准。杜威还认为，审美经验不同于日常经验，因为相互作用的要素变成了它们自身的一个主题。换言之，审美经验使我们意识到经验的获得，并伴随着对产生它自己的那些条件的持续观察。这使审美经验带上了先验的特性。日常经验的构造导向实用的活动，审美经验的构造则被用来表现这一过程的作用。它的整体性更多地存在于对这样一个整体性的形成所获得的洞察之中，而不是由相互作用而产生的新经验。杜威把它所以这样的原因归之为艺术的非实用本性。

现在杜威的洞察可以沿着一条不同的线索发展。对一部文学作品的理解，产生于读者在本文中的出现，产生于现在已成为一个过去方向的他的习惯经验之间的相互作用。这样，理解就不是一个被动的接受过程，而是一种创造性的反应。这种反作用一般总是超出读者先前的趋向范围，所以问题便产生了，究竟是什么实际控制着他的反作用？它不能是任何占主导地位的信码，也不能是他过去的经验，因为审美经验超出了二者之上。正是在这一点上由读者在格式塔一形成过程中所创造出的不一致才呈现出它们的真正含义。它们具有使读者实际地认识到他所创造的格式塔的不适当性的作用，所以他能够把自己从本文的参与中分离出来，并从外部看到自己如何被引导。在参与的过程中有能力观察自己是审美经验的一个本质特性；观察者发现自己处在一个奇怪的中间位置上：他陷进去了，他也看到自己陷进去了。然而，这个位置并非完全非实用性的，因为只有当现存的信码被超越或失去效用的时候，它才能产生。积存的经验的合成再构造使读者不仅知道了经验，而且也知道了经验所赖以发展的方法。只有对由本文所激起的有控制

的观察才使读者有可能为他所再构造的经验组成一个参照。这里存在着审美经验的实际相关性：它诱发观察，而观察又取代了另一方面对传达的成功来说至关重要的信码。

第六章　阅读过程中的被动综合

心灵意象作为观念化的一个基本特征

产生于移动视点的理解行为，构成了由本文向读者意识的转变活动。透视角度的转换不断分裂本文，使之变为一个前张力和回溯力的结构，而期望和记忆便由以相互表现自己。然而，本文自身既非期望也非记忆。正是读者恰恰需要把他的移动视点所分割的东西集合起来。这种情况导致了综合的构成，符号间的相互关系通过综合的构成可以被确定，它们的等同可以被体现出来。但是，这些综合非同寻常。它们既不体现于书面本文，也不是单单产生于读者的想象。同时，它们所包含的投射本身具有双重特性：它们产生于读者，但又受"投射"于读者的符号的指导。我们很难把握符号在何处停止，也很难把握读者的想象力在投射过程中始于何时。"严格地来讲，我们由此所看到的是一个复合的现实，主体与客体的差异在这一现实中消失了。"①这一现实是复合的，这不仅仅因为符号只有

① J·斯达罗宾斯基：《精神分析与文学》，德译者为艾克略特·罗路夫（法兰克福，1973年），第78页。

通过一个主体的投射才能获得其完整的意义（顺便提一句，这些投射形成于陌生的条件下），而且因为这些综合产生于意识阈限之下（除非由于分析的缘故，把它们上升到阈限之上，即便如此，也要首先把它们表示出来，这样它们才能成为详细研究的对象）。由于综合的形成在很大程度上独立于有意识的观察，因而，我们将（按照胡塞尔的话）把它们称作“被动的综合”，以此将它们区别于那些来源于断言与判断的综合。被动综合是前论断，同时，由于它们是下意识的，因此我们在整个阅读过程中就不断产生这种综合。如果我们能够描述产生综合的过程，那么，我们就可以看透文学本文被感受和理解的方式。

被动综合的基本因素是意象。杜弗海纳写道：“意象本身是一个Metaxu或中间词，它介于粗野的表现（对象在这里得到体验）与思想（对象在这里变成观念）之间，意象允许客体显露与呈现。”①因此，意象突出了某种东西，如被指示的那样。这种东西既不能等同于特定的经验对象，也不等同于被指示的对象的意义，因为它超出了感觉，但又尚未完全概念化。我们在这里或许会想到我们曾经讨论过的亨利·詹姆斯的小说，其中小说的意义不能被束缚于任何一个具体的寓义，而只能体现于一个意象中：“地毯中的形象”。被动综合的心灵意象伴随我们的阅读活动，它本身不是我们关注的对象，甚至当这些意象连续成一种全景画面时。

吉尔伯特·赖尔在他对想象力的分析中描述了这种意象的构成条件。“一个人如何想象他看到了某种东西，而没有意识到这种东西实际上并不存在呢？”赖尔在回答这个问题时说道：

① 米盖尔·杜弗海纳：《审美经验现象学》，英译者为爱德华·S·凯西等（埃文斯顿，1973年），第345页。

心灵的眼睛观看赫尔维里恩（一座山），并不象实际看到赫尔维里恩山以及赫尔维里恩山的快照所需要的那种视觉感觉。它确实包含了看到赫尔维里恩山这种思想，因而它是比实际上看到赫尔维里恩山更为复杂的活动。它是对有关赫尔维里恩山应该是什么样子这类认识的一种利用，或者用动词来表示，它在思考这座山应该是什么样子。当亲眼看到赫尔维里恩山时得到满足的期望，实际上并没有在想象这座山的过程中得到满足，但想象过程仿佛是一种满足期望的演习。如果一个人正面临这座山，那么想象恰恰便遗露了他所应该得到的东西，因为这种想象大大不同于带有微弱感觉或者感觉幻影的那种想象。①

吉尔伯特·赖尔的分析融汇了对传统的和经验的意象概念的实质性修正。对经验主义者来讲，意象仅仅表现外在客体在意识的蜡板打下印记的方式。就事物可被理解的程度而言，经验主义者认为意象就是观念。过去意象一直被视为"一种内容，记忆仅仅是内容的贮存，而非精神活动的一种活跃因素"。②然而，赖尔却正是把意象看作仅仅是"机器中的精灵"③这种怀疑，他把除了在大脑思索中没有会集之处的那些现象称作"机器中的精灵"。那么，想象中的意象就不是客体所留下的印象，即仍被休谟称呼的"感觉"，它也不是真正字面意义上的

① 吉尔伯特·赖尔：《论意识概念》（哈蒙斯华斯，1968），第244页和第255页。

② 萨特：《自我的超验性》，亚历克斯·瓦格纳译（莱茵贝克，1964年），第82页。

③ 赖尔：《论意识概念》，第17页以后，随处可见。

视觉形象。实际上，它试图把人们永远无法看见的这种东西观念化。[①] 这些意象的真正特点在于这样一个事实：它们把不能通过对象的直接感知而产生的那些方面突出出来了。“创造意象”依赖于呈现在意象中的空缺。于是显而易见，我们必须区别感知与观念化这两种不同的接近客观世界的方法：感知要求对象实际的存在，而观念化则依赖于它的空缺和非存在。[②] 在阅读文学本文时，我们总是必须构建心灵意象，因为本文的“图式化外观”仅仅为我们提供了想象对象产生条件的知识。这种知识为观念化的过程提供了灵感，但是它本身不是观察的对象，这一点存在于尚未形成的现存材料的组合之中。因此，当赖尔说给定材料的尝试性组合把某种没有给定的东西呈现于意象之中的时候，赖尔是正确的。

这样，意象是观念化的基础。它与非确定或空缺相关联，赋予观念化以存在。它同样创造可以想象的革新，这些革新来源于对现有知识的拒绝或者产生于符号的不同寻常的组合。“最后，意象依附于构成对象的感觉力。它不是意识中的一件心灵装备，而是意识将自身暴露给客体的一种方式。意识如同它暗含的知识的功能一样，从意象自身深处预示意象”。[③] 譬如，当一个人观看一部由他所读过的小说改编的电影时，意象所具有的这种独特性质就会变得显而易见。这里我们具有视觉

---

① 我所使用的英语“观念化”一词是最接近于德语“Vorstellung”的一个同义词，它的意思是激起没有给定的事物的出现。按照洛克哲学传统，“观念”即印入头脑中的某种东西，而德语“Vorstellung”却不是这个意思。

② 萨特：《幻像，想象力的现象学心理学》，H·勋伯格译（莱茵贝克，1977年），第199、218页，又见曼弗雷德·斯慕德《造型艺术与文学中对象的构建方式》（博士论文，康士坦茨，1975年），他精细地研究了萨特提出的这些差别并作了进一步的发展，其目的是为了解释现代艺术中想象对象的生产。

③ 杜弗海纳：《审美经验现象学》，第350页。

感觉力，它的产生依赖于我们自身所记忆的意象的背景。自然的反应通常是一种失望，因为人物以某种方式辜负了我们在阅读中所创造的意象。无论这一意象从一个人到另一个人具有多么大的不同，“这个人不是我所想象的那样”是一种共同的反应，它反映出意象的特征。两种形象类型的不同在于电影是视觉的，并表现了一个既定的客体，而想象力不受任何束缚。与创造意象不同，客体是高度明确的，而使我们感到失望的正是这种明确性。譬如，如果我看《汤姆·琼斯》这部片子，我便试图总结我对这个人物以往的意象，这些意象将好象奇怪地扩散起来，但是这一印象将不一定使我喜欢视觉的形象。如果我问我所想象的汤姆·琼斯是高还是矮，是蓝眼睛还是黑眼睛，我的意象对视觉的缺点将会变得非常明显。然而，恰恰是这种开放性将使我讨厌电影形式的明确性。我们的心灵意象不是用来让我们看到人物的外貌。意象在视觉上的缺乏表明了这样一个事实，即意象不是把人物当作一个对象，而是作为一个意义的承担者。即使我们得到有关人物外貌的详细描述，我们也往往不把它看作完美的描述，而是尝试构象由它所传达的实际内容。

人物的有形存在与缺少不是感觉与想象之间唯一的差异。正如吉尔伯特·赖尔所指出的那样，我们在想象中“看到了”某种我们在对象确实存在时所看不到的东西。当我们在阅读小说过程中想象汤姆·琼斯时，我们需要把在不同时代呈现给我们的各种侧面集中在一起。电影恰恰相反，我们在电影中总是在每种情境下把人物看成一个整体。然而，这种汇编过程不是简单的相加。不同的侧面常常包含了对其它方面的暗示。同时人物的每种观点只有通过与其它观点相联系（它们可能与这一

观点相重合，或限制、修正这一观点），才能获得它的意义。由此可见，我们关于汤姆·琼斯的意象不能局限于一种特定的观点，因为每一侧面都有赖于其他方面的修正。因此，我们的意象不断变换，其中每一意象都自然地被其后继者重新构造。当主人公的行为与我们所期待的有所不同时，我们常常会意识到这一过程。各个侧面看上去相互冲突，但是我们却因而不得不融合新的情境，也就是说，把情境的变化追溯到我们以往的意象，当我们想象人物时，我们不是试图把握某一特定的方面，而是把人物视为所有方面的一个综合。因此，所产生的意象常常大于每一特定阅读时刻所带来的诸侧面。于是，显而易见，汤姆·琼斯的意象不能等同于这些侧面的任何一个方面，它们仅仅提供了人物的整体意象从中形成的单个方面。综合的过程是被动的，甚至无论是估价还是预测都未能使自己在各个侧面的相互联系中变得显然可见——一点也没有，因为这种情况发生于意识阀门之下。

现在，这一过程带来了两个后果：首先，它使我们能够产生想象对象的一种意象，而这一意象本身没有存在的形式；第二，正是因为它自身没有存在形式，同时因为我们想象并创造它，所以我们实际上存在于它的显露之中，它也存在于我们之中。我们之所以常常对一部由小说改编的影片感到失望，是因为“人被剥夺了再创造的职能……一张照片中的现实呈现在我面前，而我并未呈现于它的面前，一个我所知道和看到的世界是一个过去的世界；（通过我无误的主观），但我并未呈现于这个世界面前”。① 照片不但复制了一个现存的客体，而且把

① 斯坦利·卡维尔，《被观察的世界》（纽约，1971年），第23页。

我排斥在一个我能看见但我不能创造的世界之外。感到电影形式与我们所想象的不同并非我们失望的真正原因，它最多只是一个附带现象。而真正的原因是我们被排除在外。我们感到怨恨的是，我们不能保留我们所生产的意象，这些意象使我们能够站在我们的产品面前，好象它们是我们名符其实的所有物。电影表现了“摄影机外在于它的世界，我们也不在这个世界之内。”①

影响读者的心灵意象

视觉的丰富，如一部由叙事文学改编的影片，应该被看作是某种心灵意象的贫乏。这种矛盾产生于概念化的特性，这一特性使尚未形成的东西变得可以想象。威廉·詹姆斯写道：“大脑中每一个确定的意象沉浸在它周围自由流动的水中，并被染上色彩。它的关系意识随着它流动，或近或远，向死亡的回声流来，又向黎明的意识流去。意象的意义与价值全部体现于围绕与护卫它的这种晕圈或半影上——更确切地说，体现于与它融合为一体并已成为它的骨肉的这种晕圈或半影。离开它，意象是真实的，它还是过去同一事物的意象。”② 这一有些华丽的描述正确地强调了意象的瞬间性及其融合的重要功能。它把产生于本文符号的众多指示集中起来了，而呈现于意象的则是这些众多指示的相互结合。

意象与阅读主体是不可分割的。然而这并不意味着被呈现

---

① 卡维尔：《被观察的世界》，第133页。
② 维廉·詹姆斯：《心理学》，阿什利·蒙塔古编并作导言（纽约，1963年），第157页后。

于意象之中的符号组合是从主体的任意性中产生的，即使这种意象的内容可以由主体赋予色彩。它实际上意味着读者沉浸于由他自身通过意象所产生的内容之中，同时他又不由自主地受到他自己产品的影响。不确定与空缺进入他的存在之中，同时他也进入到它们之中。但是，如果我们沉浸于一个意象中的话，那么我们就不再存在于现实之中。相反，我们在体验一种只能被描述为非现实化的东西①，因为我们受控于某种使我们脱离现实存在的东西。这就是为什么当人们实际上仅仅用语言表达他们所经历的体验时，常常谈及关于文学中的逃避主义的原因。唯一符合逻辑的是，当非现实化的过程结束时（即我们放下了书），我们就会经历一种"苏醒"。这甚至可以是一种失望，特别是如果本文确实抓住了我们的兴趣的话。然而，无论苏醒会具有什么样的特性，它总是针对我们由于建立意象的过程而逃避了现实的，我们暂时脱离了我们所处的现实世界，这一事实并不意味着我们现在会以某种新的指向重新回到现实世界中。它所表明的是，现实世界至少在短期内，看起来是可以观察的。这一过程的意义在于：意象一建构消除了对任何一种知觉都至关重要的主客体分离；因而，当我"苏醒"到现实世界中以后，这种分离就显得更加突出了。我们突然发现自己脱离了那个与我们密不可分，并能够视之为一种客体的现实世界。尽管这种脱离是暂时的，它也可以使我们利用我们通过理解语言符号的众多指示所获得的知识，因而我们能够把我们自身的世界看作一种"被重新理解"的东西。

---

① 见萨特《影象论》第206页。

意象构建

意象是一种想象中的对象的表现形式。但是文学中的意象构建与日常生活中的意象构建有着基本的区别。在日常生活中，我们关于现实对象的知识自然地决定了我们对这一对象的意象。但在文学中，不存在与意象有关的在经验之外的客体。文学意象代表了我们对现存知识的一种扩展，而现存客体的意象仅仅利用现有知识来创造某种不存在的事物。因而，文学意象的被控制程度不能与一种"不存在的"对象控制其心灵反应的程度相等同。文学意象被控制的方式对我们理解整个阅读过程至关重要。因此，现在该是我们仔细地观察一下意象构建的各个阶段的时候了。

我们可以把维特根斯坦的观点作为我们的起点。他说："在陈述中，为了实验的方便，事态仿佛被集中在一起了。"① 它满足了真实的要求，如果存在着与它相应的"事实"的话。② 在文学本文中，不可能有这种"事实"的存在，相反，我们有一系列的图式，它们由作品系统和策略建立起来，并具有刺激读者自己建立"事实"③ 的功能。毫无疑问，本文的图式看起来与"事实"有关，但这些"事实"并非"既定的"，它们必须被发现，更确切地说，必须被生产出来。在这方面，文学本

---

① 路德维希·维特根斯坦：《逻辑哲学论》，伯特兰·罗素作导言，伦敦，1957年第5版，第4、31节，69页。

② 同上，第2、11节，第39页。在这一论点的出发点上，我曾受惠于卡尔海茵茨·施梯尔勒的论文《虚构性本文中否定的运用》，载《诗学与阐释学》第六卷，哈拉尔德·魏因利希等编（慕尼黑，1975年），第236页以后。

③ 见施梯尔勒《虚构性本文中否定的运用》，第237页以后。

文开发了一个基本的理解结构（即对事实表述的一致性），但又扩大了这一结构，使之能够融合这些事实的实际生产。图式产生了那些隐藏的、非语言表述的“真实”方面，这些方面必须由读者进行综合，通过焦点的不断调整，他必须将整体观念化。他的视点是“在所看到的一切事物这一端”①（或换言之，在本文之外）。但同时这一视点又完全被图式所固定，以至他被剥夺了在现实世界中所具有的一切选择自由。因此，意象—构建的过程始于本文的各种图式，它们是读者本人必须组合的整体的一些方面。在组合过程中，读者将占有为他设计的位置，以此创造一系列的意象，最后逐渐构成本文的意义。

正如我们已经看到的那样，这一意义具有一个奇特的性质：它必须被生产出来，尽管它已经由本文中的符号预先构成了。根据符号的定义，符号指示它们自身以外的东西。如果本文是指示性的话，那么符号的意义显然只限于经验对象。然而在文学本文中，不存在这种界线，因而文学就成为具有超验特性的某种东西。里科是这样描述上述过程的：“……无论语言在哪里逃避自己和我们，它实际上在另一方面是清醒的，仿佛意识到它自身就是一种言语。无论一个人是否理解精神分析学者或宗教现象学者所说的显示与隐藏之间的关系（我认为目前应该把两种可能性放在一起），在这两种情况下，语言都将自身确定为一种职能，这种职能是暴露，是表现与发现，它的真正要素正在于此——它成为它自己。它在陈述某个事物之前先将自身隐蔽在沉默之中。”②这一“暴露的沉默”只有通过观

① M·梅劳—庞蒂：《知觉现象学》，纽约，1962年，第92页。

② 保尔·里科：《阐释学与结构主义》，约翰内斯·吕徊译（慕尼黑1973年），第86页以后。

念化才能存在，因为它生产某种不能通过语言来表现的事物。就文学而言，文学作品的意义与字面上所陈述的东西有关，但它要求读者用具有创造性的想象力将这一意义集中起来。杜威曾经描述过这种创造行为以及它的决定因素，他以总体艺术为参照物："为了知觉，一个观察者必须创造他自己的经验。他的创造必须包括能与原生产者所经历的关系相抗衡的关系，它们就字面意义而言并不相同。然而，对观察者来说，对艺术家也一样，存在着某种具有一定形式的整体要素的秩序，尽管细节上有所不同，但这种秩序与作品创造者有意识地体验到的组合过程则是相同的。如果没有再创造行为，对象就不能被视为一部艺术品。"①

为了说明意象—构建的总体特征，我们可以举一个例子，其中作者明显地指示他的读者去想象某种事物。在费尔丁的《约瑟夫·安德鲁斯》开篇中有这样一个场面：包比夫人试图让约瑟夫——她的仆人坐在她的床上，并施展了各种手段来引诱他。约瑟夫为这种殷勤所震惊，最后他借助德行作为自卫手段。在这一高潮时刻 费尔丁没有去描写这一泼提发（《圣经》人物——译注）式的恐惧。相反，他对读者这样说道：

> 看官，你听到过诗人所讲的"惊讶"的塑像，你也听到过，不然就是孤陋寡闻了，惊讶怎样使克利塞斯的一个哑巴儿子开口讲话。当布里奇沃特、威廉·米尔斯先生或者别的有一副鬼相的人搽了一脸白粉，穿着血糊糊、破拉拉的衣衫，随着轻音乐，或者简直

① 约翰·杜威：《艺术即经验》（纽约，1958年第12版），第54页。

没有音乐，从舞台的活板门下冒出来的时候，你在票价十八便士的顶层楼座上见过看客们惊讶的脸色吧；但是你既不能从这些脸上，也不能从菲狄亚斯或普拉雪特勒斯（假如他们复活的话）所雕刻的塑像上——不，甚至不能从我的朋友荷迦斯无比的画笔下——得到映入你眼帘的那份惊讶的概念。因为当约瑟夫说出最后几个字的时候，包比夫人所显露的惊讶，即使给他们看到了，他们也无法模拟。"你的德行！"夫人哑口无言了。两分钟之后清醒过来说，"我再也不能容忍它"。①

这段描写遗漏了它试图表现的惊讶意象，这一意象应由读者本人来完成，他得到了已被系统地阐述为一系列外观的图式。这些图式为他提供了具体的知识，它们能够帮助他去想象包比夫人的惊讶。因此，读者的视点受到了限制，无论他的个人的具体意象是什么，它的内容将受本文图式的支配。不同的读者将对菲狄亚斯、普拉雪特勒斯或荷迦斯的艺术有着不同的看法，这一实际过程与上述的情况一样，正如约瑟夫·艾伯斯的学生们由于受到了准确的色彩感的训练，都对可口可乐商标的红色做出了不同的描述。②不同的主体都将以不同的方式来看同一对象，这是一般常识。在意象构建过程中，差异也许会比在日常感知中更明显，尽管这并不一定是不利的。然而，就我们目前的分析而言，我们所关心的问题是过程中的相同点，

① 亨利·费尔丁：《约瑟夫·安德鲁斯》第一卷第8章（人人丛书，伦敦，1948年），第20页。

② 见约瑟夫·阿尔伯斯《色彩的相互影响，视知觉教学法》，居易·庞西普译（科隆，1970年），第25页。

而非具体化中的差异。本文动员了出现在形形色色的读者中的主观认识，并且将这种认识导向某一特定的结果。无论这一认识会有什么样的差异，读者的主观作用都会受到特定框架的控制。图式宛如一种中空的形式，它要求读者往里面填入他自己的知识储藏。这样，社会规范以及当代文学的典故一起构成了图式，它们限定了被唤起的认识和记忆，同时揭示了作品系统在意象建构过程中的绝对重要性。

这一过程的审美特性产生于这样一个事实：一切图式都由一个特定视点来表现，这在费尔丁那里表现为它们的非准确性。高度个性的知识（为图式所唤起）的重要性就在于此，因为每个读者在无效的条件下看到了他的认识贮存的联合。本文根据自己的条件利用读者的个人经验，并且在多数情况下，这些条件往往是否定、中止、分割，甚至全盘拒绝。于是，认识由图式所唤起，当它要显现在读者面前时，它就消失了。但与此同时，无效的认识被用来作为一种类推，它使读者能够构想出意欲的“事实”——这是真正的意义所由以产生的一种背景。[①] 这一背景由附属于图式的种种限定预示出来。

在我们所引用的段落中，费尔丁没有描写包比太太的惊讶。相反，他提供了图式，所有这些图式都产生了描写的各种可能性，随后又否定了这些可能性。最后，费尔丁通过向我们展现被否定的描写图式，表明了描写在实际上是不可能的。这样，想象不可想象的事物，并不只是意味着运用失效的描写在

① 这里也必须纠正英伽登的观点，他认为，本文包含着现成的图式，通过这些图式，意象对象被当成了目标。这一过程只有通过图式才能被引发起来。图式在变成为观念形成的类似物之前，使其自身发生某种变化。本文作品系统的图式被呈现在一个否定性模式之中，这一模式使被唤起的知识储藏遁入过去。因此，这种知识效用的丧失就激发了读者的注意力。

竞争中建立一种意象，相反，对我们提出不合理要求（想象不可想象的事物）却变成一种致关重要的刺激物，引起极为密切的注意。我们不再仅仅是完成一个场面的图画，我们在准备层面的一种变化。在这些层面上，场面不再只是情节的一个因素，而且成了一个更为广阔的主题的传达媒介：我们将设想从这一“不可想象”中会产生出什么。新的主题以陌生的形式把它自己强加于我们，因为图式已被否定。这种无效表示了超越图式范围的一种主题。由于这一原因，主题必须首先保持“空洞”，因为所要填补的不可想象的惊奇仍然没有意义。因此，我们感到我们的意象被迫引向某种在本文字面上没有显示出来的意义。由于这一意义的可想象性，被否定的图式具有可发挥的重要作用。在这一节中，它们来自各个不同的领域：古典雕塑（菲狄亚斯和普拉雪特勒斯）、古典神话（克利塞斯）、当代艺术（荷迦斯）以及当代恐怖剧。这些领域的社会含义通过确定每个位置的价值而得到了强调。图式揭示了一个被打上强烈的社会差异烙印的选择性作品系统，这些差异来自读者的修养、当代艺术和总体艺术的知识以及对戏剧的低级形式的通晓。这里，费尔丁在他的作品系统中融合了一种差异，他在小说一开始部分就将重点放在这一差异上，即“古典读者”与“纯粹英国读者”之间的差异。① 不同背景产生出来了，它们指向了不同指示所由以产生的不同系统，因而读者的意象建构将受其能力以及他对所指示的系统的熟悉程度的调节。也许有这样极端的情况，受过教育的读者对当代低级戏剧一无所知，而喜欢恐怖戏剧的读者对古典雕塑又全然不晓。所以对这两类读

① 见费尔丁《约瑟夫·安德鲁斯》第xxvii页以后。

者来说，作品系统的多种因素对他的意象构建来说将保持不活跃状态。

对那些尚不十分熟悉我们的例子中作品系统各种因素的读者来讲，显然会有一条鸿沟妨碍主题获得它的完整意义。无论是古典的还是现代的典故，都只有一个社会寓意，这些典故在策略上同等重要。古典艺术与神话不仅仅吸引有学识的读者，它们产生某种属性，例如体面或恐怖。但它们又被荷迦斯的讽刺艺术所瓦解，最终被戏剧中带有喜剧性的情节剧平庸化。根据本文，这些因素是等同的，但随着图式相继发展，这些因素显然又不是等同的了。观点的不同不再仅仅与读者的社会地位有关，实际上，起作用的是主题本身的意义：古典典故使包比太太的惊奇显得异常夸张，而当代典故则使包比太太的惊奇带有喜剧味道，并且在实际上全面平庸化了。这一混合体戳破了包比夫人那件试图掩饰她的淫荡的外衣。

这样，图式不是把读者的想象力引向想象不可想象的惊奇，而是去看穿构成小说真正主题的虚伪。尽管现在不能说意义是稳定的，因为看穿虚伪本身并不一定就是目的，反而又一次成了他物的符号。这一“他物”尚未由主题的意义所确定，实际上，它只有当我们把这段描写放在整个上下文中来看时，它才能获得具体的现实化。“主题领域明确地包含在主题中，相反，孤立的主题是不存在的，因为它常常是从主题的领域中提取出来的。在这个意义上，主题具有一个一成不变的，如同‘附加的’个别历史”。① 在费尔丁的例子中，这种“个别历史”通过叙述者的明确信号与这一段落联系起来。在包比太太

① 阿尔弗雷德·许茨/托马斯·卢克曼，《生活世界的结构》（诺伊维德和达姆施塔德，1975年），第197页。

和她的仆人的那一场戏之前，约瑟夫已经为包比太太家中的女仆斯丽弗施罗弗的殷勤所感动过；在后一个场面中，读者只是得到了一些图式，以此帮助他为自己想象“攻击”的场面。这些图式的意旨是刺激的基本意象，例如斯丽弗施罗弗象一头饥饿的母大虫准备扑食一样地搂住约瑟夫这一场面就是这样。然而，这两个场面的连接是靠本文中的一句话，叙述者这样说道：“那么，我们希望一个明智的读者将尽力去观察我们煞费苦心地描述的强烈的爱情在包比夫人那个文雅、有教养的头脑中与斯丽弗施罗弗夫人那不够文雅、较为粗俗的气质中的不同作用。”① 叙述者表明这里存在着一个区别，激情的效果将随着恋爱者社会地位不同而有所不同。那么包比太太那场戏是以读者预料贵族的激情不同于女仆开始的，因而隐藏在他的意象构建背后的图式将关系到十八世纪社会的金字塔。实际上，图式具体表现了那个社会的基本规范，即人的不同主要是由于他们社会地位的不同。然而，这一主要信码的肯定又因为强调人性弱点的共同性而被赋与了继之动摇这一断言的意义。本文中的明确信号把正确的判断力归于读者，但是只有当他意识到了隐藏着的人类共同性，而不是社会差异时，才能证明他是如何“明智”。因而，他本人必须使构成意象的图式失去效果，只有这样，主题的意义才能获得稳固：在看穿社会虚伪中发现人性的基本倾向。

现在，当社会差异的消除是用来让读者把注意力更集中于人性这一策略目的时（特别是当别人告诉他去寻找差异时），到目前为止所发现的一切特征看来就具有一种否定性倾向，这

① 费尔丁：《约瑟夫·安德路斯》，第15页。

一事实将导致读者企图区别人性中的不同表现形式，因为，"这一点"显然远远不能等同于兽欲的集合。因此，尽管主题的语境稳定了它自己的意义，但稳定本身产生了新问题，这是因为我们现在必须寻求人类中的积极因素，它们与我们目前所遇到的消极因素是对立的。只有颠倒这种明显的对立，才能考验明智读者的辨别力。于是，我们便再次只有一个"空洞"指示了，但它将以一种持续的滚雪球效果规定以后的意象。

这些观点是从这样一个事实出发的：书面本文包括了暗含整体的一系列观点，但是这一整体并未被系统地提出，尽管它限定了这些观点的结构整体需要集中起来，只有这样，观点才能获得其完整的意义，因为非如此，任何指示都不能受到充分重视。读者必须孕育由观点所预先构成的整体，同时本文在读者头脑中是连贯的。包比夫人的那场戏同整个上下文的关系都明确阐明了上述的观点。目前我们所关心的问题不是诠释本身，关键的问题是我们对意象构建过程的洞察力。

我们已经看到，这一过程的基本特征是主题和意义，它们通过指示领域求得稳定性。然而，我们不能这样认为：只要有主题意象就会有意义意象，最后就会有上下文关系的意象。或是认为一种意象总是接着另一种意象。主题与意义的正常关系是一种相互影响的关系，它要求稳定性并以此促进以后的意象构建。用萨特的话来讲："人们永远不可能真正地将一种意象简化为它的各种因素，因为一种意象，恰巧象一切精神综合一样，不同于并且大于它的各种因素的总和。在这里重要的问题是新义弥漫了整体。"①在意象的"新义"中，主题与意义紧

① 萨特：《影象论》，第163页。

密相连。在阅读过程中，我们的意象所具有的一种奇异的混杂特性揭示了这一点：意象有时是形象的，而有时又是语义的。

由此可见，主题与意义是意象的构成因素。主题的建立是通过读者的注意力，当由作品系统所唤起的认识发生问题时，就会引起读者的注意。由于主题自身并不是目的，而是某种其他事物的符号，所以它产生出"空洞"的指示，而这一指示的填补就是构成意义的东西。观念化正是通过这种方式带来了想象的对象，这一对象表示了在本文中没有被系统地阐述过的事物。然而，没有被系统地阐述的事物恰恰产生于已经被系统地阐述过的事物，因而，书面本文需要使用某种模式，以此带来并同时指导书面以外的可以想象的东西。一个基本的模式是作品系统的潜在否定性，即完成其终极功能的"视野的"组织（即信码断裂的和独特的组合）① 实现。对观念化来讲，"否定行为（是）组合的。"② 在费尔丁的例子中，我们看到了两种这类行为。在包比夫人一场戏里，作品系统的图式显然用来作为意象的类推法，它由本文本身表现出它的不确定性。另一方面，上下文图式（叙述者明确地将它同包比夫人一场戏联系起来）的构成方式又要求读者本人必须使这种图式失去效用。这样，本文中所标志出来的否定，由于读者自身所产生出的附加否定而得到了加强。想象的对象由此建立起来，它不仅仅是为了想象某个单一的场景，而且也是为了完成小说本身的意图。这一点不能在某一个时刻或几页描写中完成。它在场景中将自身显示为一种"空洞的"指示，这一指示以此促进以后的意象。因此，意象构建行为是一种多方面的综合，但是，这一

① 参见本书第二编第三章，第61页和76页以后。
② 萨特：《影象论》，第284页以后。

行为在很大程度上依赖于阅读过程的时间范围，从这一角度来说，它同时又是连贯的。

阅读中的时间轴在于这样一个事实：由意象建立起来的想象对象形成一个序列，它的扩展不断揭示出矛盾以及这一轴上的各种想象对象的对比。因此，一种交互探照必定出现，这些对象通过它获得其身份，尽管它们没有和谐的保障。相反，我们之所以能够记住各种不同情况，仅仅是因为时间的因素。在我们的这种活动中，意象失去了它们的自足性，同时我们也开始意识到区分过程的另一面，即被组合的一面：我们感到被迫调和这些差异。用胡塞尔的话来讲，"这是一条总的法则，观念的每种特定产物自然而然地伴随着一系列连续不断的心灵意象，其中每个意象再次生产出前一个意象的内容——但常常是把以往的特性连结到新的特性，因此想象力在此以一种特有的方式显示出它自身的生产性：只有在这种情况下，想象力才能创造出真正全新的观念——即瞬间的特性。"①

因此，每个单一意象的出现依赖于一个以往的意象背景，它在整个连续性中具有其特定的位置。同时，每一个单一意象展示出了一定的意义，而这些意义在意象建立的初期并不明显。由此可见，时间轴在大体上制约与排列总体意义，其方法是每一意象退回到过去。以此附属于不可避免的限制，而这一限制反过来又带来了新的意象。其结果是，通过连续不断的指示聚积（我们称之为滚雪球效果），所有的意象在读者的大脑中连贯起来。因此，我们很难（如果不是不可能的话）把这一过程中的每个阶段分离出来，也很难把这些阶段称为本文的意

① 胡塞尔：《内在时间意识现象学》，载《胡塞尔全集》第十卷（海牙，1966年），第11页。

义，因为实际意义的延伸贯穿于观念化的全部过程。那么意义本身具有瞬间的特性，它的独特性是靠这样一个事实揭示出来的：本文通过移动视点将过去、现在和将来连接起来，这种连接不是来源于消逝的记忆或者主观的期待，而是来源于所有阶段的持续不断的综合活动。由于意象获得了时间范围，并且通过观念化转换为短暂的对象，因此当这些对象沿着时间轴形成时就产生出它们之间相互关联的趋势。辨认过程的结果最终达到整体的意义，但由于这一过程不能脱离全部过程中的其他阶段，因此它的构成与理解实际上是并驾齐驱的。因此，想象力的时间性揭示了意义。同时，由于它产生于读者本人能够调整的阶段，因此，读者可以把握这一时间性。时间轴明确地指出了意义是各种阶段的一种综合，并且表明了意义产生于一种对本文自身所生产的满足的要求。

意义的瞬间性有着进一步的含义。由于意义沿着时间轴发展，因此，时间本身不能发挥指示框架的功能。由此可见，意义的具体化产生于这一意义的高度个性化经验，这一经验永远不能以其同样的形式被全部重复出来。本文的第二遍阅读决不可能产生与头一次阅读一样的效果，原因很简单：初次集合的意义必定影响第二次阅读。由于我们现有的知识是我们过去所没有的，因此，沿着时间轴聚积的想象对象不可能以完成相同的方式顺序排列，其原因是由于读者个人的环境有所变化；但是同样本文也必须允许这样的变化。在第一种情况下所产生的东西对意象构建的序列投下了影子，它不可避免地对意象在我的阅读进程中相互限定与制约的方式产生反响。这一事实对文学批评家来讲至关重要，批评家可以运用他事后的认识来分析产生“首次”意义的技巧。这种研究的结果是读者将更进一步

理解作为艺术品的作品。起初，它的艺术特征很有影响力，这恰恰是因为它使读者集中了一个特定的意义。但是当读者从已经集中的意义的角度再次研究作品时，读者应该开始知道他被引入构成过程的方式，这是很自然的事情。

随着每次新的阅读，发生变化的只是时间范围，但仅仅这一点就足够改变意象，因为正是这些意象在时间轴上的位置引起了分化和组合。这一位置赋予它们一切指示，并使它们能够建立其自身的个性稳定性。正如胡塞尔曾经指出的那样，时间的位置是“个性的源头”。① 这一位置决不可能受制于任何指示框架，因为它只有通过想象对象的交互挥照才能产生。由于时间位置自身是非确定的，因此它为每个意义个性的实现提供了必要的条件。这一结构与这一过程将总是相同的——它是每一个独特的、不可重复的实现过程的产品。同时，正是这种意义所具有的确定性结构的不可重复性，反过来又规定了同一本文的新义的重复性。它决不可能有两次以上的同一。

阅读过程的瞬间特性对于被动综合起到了一种催化作用，本文的意义经过综合便在读者的头脑中形成。我们已经指出，被动综合不同于论断性综合，因为被动综合不是判断。与判断不同，判断不依赖时间，而被动综合则发生于阅读时间轴上。现在，如果“被动综合”一语仅仅表示自动发生于意识阀门以下的接受与创造的过程，那么“被动综合”就会在术语上自相矛盾。构成过程的图式描述揭示了读者在构造意象活动中的介入程度，这些意象来自本文的各个方面，读者将这些意象展现为观念化的序列并且沿着阅读时间轴把随之而来的产品构

① 《胡塞尔全集》第十卷，第66页。

成一个整体。这样，本文与读者便联系起来，并且相互渗透。我们运用自己的综合才能处理未知的现实，同时生产这一现实的意义。这样我们便进入了一个无法由自己创造出来的情境。由此可见，文学本文的意义只有在阅读主体中实现，因而它不能脱离主体而存在，尽管读者在组合本文意义的同时也被组合这一点同样重要。我们正是在此找到了所谓被动综合的全部意义。

正是这一经验为读者要求理解意义意味的愿望奠定了基础。对意味无休无止和不可避免的要求表明，在集合意义的过程中我们自己开始意识到我们所发生的事情。因而，我们力求找出它的意味。意义与意味不是等同的，尽管古典诠释规范（象我们在前面章节里所指出的那样）让我们相信它们是等同的。"一个人把握了意义这一事实并不能肯定他已把握了意味。"① 只有当意义与一个特定的指示相联系时，而且这一指示把它转换为已知术语时，意义的意味才能被确定。正如里科在论述弗雷格和胡塞尔所提出的观念时说道："……理解具有两个明确的阶段：'意义'阶段……与'意味'阶段。'意味'代表了读者对意义的主动接受，——即现在发生作用的意义。"②

由此可见，意义组合的主体间结构依据社会和文化的信码或个人规范而可以具有许多意味形式，而个人规范构成了这一意味形成的基础。主观意象对这一主体间结构的每一实现，都起着重要的作用。但是每一主体实现仍然容易受到主体间结构的影响。这完全是因为主体实现把同一个主体间结构作为它的

① G·弗雷格：《意义与含义》，载《哲学与哲学批评》杂志，总第100期(1892年)，第28页。
② 里科：《阐释学与结构主义》，第194页。

基础。然而，归属于意义的意味以及随之而来的意义具体化，只有在信码和指导意义诠释的规范被揭示出来以后，才能变得易于接受各种主体的审议。第一种情况（意义生产的主体间结构）与文学效能的理论有关；第二种情况（归属于意义的意味）与接受理论有关，它将是社会学的，而非文学的。

在任何一种情况下，意义与意味的区分明确了这样一个问题：古典的诠释规范由于将意义等同于意味，因而使阅读经验失去其生动的向度。只有当艺术被视为代表了全部真实时，等同才是合适的，这时读者所要做的事情无非就是静观和敬慕。结果，对紧步后古典主义的意义的研究引起了一系列混乱，这里的原因恰恰是意义与意味的差异被忽视了，批评家对一部具体作品的“意义”有着各种争议，这毫不奇怪，因为他们所说的“意义”实际上是指“意味”，而“意味”受到各种不同信码和规约的指导。其结果是，他们相互向对方的意味挑战，错误地把意味看作意义。然而，正如里科所说的那样，由于理解具有两个独立的阶段，因此我们应该坚持区分二者的不同，这一点是很重要的。意义是指示的整体，它由包含于本文中的各个方面所暗示，同时它必须在阅读进程中被集中起来。意味则是读者将意义化为其自身的存在。只有两者结合在一起时，才能确保一种体验的有效性，这一体验使读者在构建一个他尚不熟悉的现实的同时也构建了自身。

读者发生了什么

现实就其自身而言就是现实，不管它们与主体的

关系如何，而文化客体在某种特殊的方面则是主体性的，它们产生于主体活动。另一方面，作为个人主体而专注于主体，作为有用的，也作为——在适当的情况下——主体和每一个人的服务工具，作为为审美愉悦而设计并适合于审美愉悦的，等等，它们将自己呈献给主体。它们具有客体性——为了"主体"和存在于主体之间的客体性。与主体的关系属于它们的实际个性内容，通过这一内容它们总是被理解和体验……由于这一原因，客体研究必须部分地集中在文化意义自身和它有效的格式塔上，但是也应该部分地和有联系地集中在现实的、千差万别的个性上。文化意义以这一个性为先决条件，并不断地涉足到它。①

虽然读者必须通过认识本文固有的结构而参与意义的集合，但不应该忘记，他是站在本文之外的。所以，如果读者的视点要被正确地引导的话，那么他的视点就必须经过本文的巧妙处理。显然，这个视点不能仅仅由单个读者的个人经验史来决定，但这个历史也不能完全忽略：只有当读者跳出他自己的经验时，他的视点才能发生变化。因而，只有当读者发生了某种事情，意义的构成才能取得它全部的含义。意义的构成和阅读主体的构成从而就是相互作用的两项活动，它们都是由本文方面所构造的。然而，读者的视点必须以这样的方式被预先安排，即他不仅能够集合意义，而且也能够理解他所集合的。在对这样一个目的的追求中，没有哪一个本文能够融汇它所有可

① 胡塞尔：《现象学心理学》，载《胡塞尔全集》第四卷（海牙，1968年），第118页。

能的读者的所有可能的规范和价值观念，当一个本文通过参与意向公众的现存规范和价值观念而预先规定了读者的视点的时候——例如在中世纪晚期的狂欢剧和今日的社会主义歌曲之中，对于那些不能享用那种特殊信码的人，它便产生出理解的问题。对于这类本文，其中特殊的历史公众的既定观点决定了读者视点的形成，这一视点只能通过对那时风行的价值观念的历史重建而被恢复其生命。替换者对这一视点采用批判的态度，但那时他就不再集合意义，以求影响历史上的公众——相反，他施展出策略，通过它使这一意图得以实现。

读者视点的预先安排具有与作者日趋密切的联系，这在一定程度上已经明显地表现在十八世纪的小说之中，因为作为一种新的样式，小说还没有从传统诗学中取得合法地位，所以它不得不通过与读者的直接对话努力建立自己的合法性。这导致了现在的虚构读者的熟悉人物的诞生。一般来说，他是特殊的，现代倾向的一种体现——与其说他是一个人，勿宁说他是一种透视角度，因此他在叙述者、人物和情节的其它透视角度旁边找到了自己的位置（并与这些透视角度相混合）。他融汇了特殊的历史观点和期望，但这只是为了使它们接受所有其它相互作用的透视角度的修正性影响。在这个意义上，虚构读者仅仅展示出当时的流行规范，这种规范为将要建立的传达构成了一个有问题的基础。换句话说，为虚构读者所提出的观点具有以这样的方式引起现实读者注意的功能，即他发现自己相当不自觉地反对他先前曾经认可的态度和观点。他似乎享有的观点变成了批评性细读的一个对象，就此而言，对使他改变态度的东西的认识一般是由否定过程引起的。从十八世纪到贝克特，情况一直如此。贝克特早期的小说就仍然包含着虚构读者的基

本要素。在《莫尔菲》中，我们得知："上面段落被精心地安排，以使有教养的读者变得恶劣"[①]——这毫不含糊地诅咒了有教养读者的期望，这些期望现在必须粉碎，只有这样，他的观点才能够向他至今认为在小说中不可能的某种东西开放。

虚构读者正是用以规定现实读者观点的一个重要策略。后者被派定一个角色，如果他所集合的意义由本文而不是由他自己的意志所决定的话，那么他就必须适应这一角色，并因而"修饰自己"。最后，本文的全部目的就是给这种意志施以修正性的影响，所以，显然，本文不能也不会仅仅是复制出它。

要理解作为读者视点基础的结构，我们觉得研究一番乔·波利特关于阅读的观察将会大有裨益。他也指出，书本只有在读者的内心世界中才会呈现出它的全部存在。尽管它们由他人的思想构成，而读者却变成了这些思想的主体："我们所想的一切都是'我'精神世界的一部分。但是在这里我却想着一个明显地属于另一个精神世界的思想，它是那个仿佛并不存在的我的思想。这种观念已令人难以置信，如果我认真地加以推究，它就更显得如此。因为每一个思想都必须有思考的主体，这个思想在我之外，也在我之内，它必须在我之内有一个在我之外的主体……每当我阅读的时候，我就在精神上宣告了一个'我'，但我所宣告的这个'我'并不是我自己"。[②]在这个过程中，对所有认识和感知都不可或缺的主体—客体分离消声匿迹了，正是这一点使文学成为通向新经验的独特方法。这还

---

① S·贝克特：《莫尔菲》（纽约，未注明出版日期），第118页。
② 乔治斯·波利特：《阅读现象学》，载《新文学史》第1卷（1969年），第56页。

可以说明读者为什么如此经常地把他们与本文世界的关系误作一种"等同"关系的原因。

波利特把他的观察作了如下发展：思考读者外部思想的外部主体指示了作者的潜在存在，他的观念能够被读者"内部化"，因为读者使自己的意识可以随意处理作者思想。"这就是通过我意识的自由处理而引起其存在的每一部作品的典型状况。我赋予他的不仅是存在，而且也是对存在的了解"。①所以意识就是作者和读者的聚会点，它标志着暂时的自我—外部化过程的终结，这个过程发生在读者思考作者思想期间。在波利特看来，自我外部化过程就是传达。然而，它却依赖于两个条件：作者的生活际遇必须逐渐从作品中消失，读者的个人意向也必须绝对同样地离开阅读活动。唯有此时，作者的思想才能在读者身上找到它们的主体，这个主体思考着某种东西，但并不是它自己。然而，这意味着作品自身必须被作为"意识"来思考，因为它仅仅为作者—读者关系提供一个适当的基础，这一关系首先只是决定于对作者个人生活际遇和读者个人意向的否定。确实，这就是波利特所得出的结论，因为他把作品视为意识的自我呈现或具体化："我应该毫不犹豫地认识到，只要一部文学作品被这一由阅读行为激起的关键的吸入所活化，那么它就会变成为（以读者自己的生活被悬置为代价）一种人；它是一种意识，意识到自身，并把自己当作自己客体的主体在我身上来构造。"②

这里引出了麻烦。一个人怎么能够设想这样一个在文学作品中表白自己的实体化的意识呢？黑格尔哲学注意到这个问

---

① 乔治斯·波利特，《阅读现象学》，载《新文学史》第1卷，第59页。
② 《新文学史》，第59页。

题。但是作为绝对自身意识的观念涉及了使它实体化的问题。然而，意识必须是对某种东西的意识，因为“不存在独立于对某种东西的直接的、发现的了解这一严格的义务之外的意识。”①如果意识只有通过这一发现过程才能取得内容的话，那么它就仍然是空洞的纯意识。所以，作为纯意识的作品能够发现什么呢？按照波利特，它只能发现自己，因为它不能发现读者个人意向，好像它总是被涂掉了似的。如果作品是意识的自我呈现，那么读者除了观照它之外便无所事事了。但这简直是用现代主题去复活古典理想：从前我们观照的是美，现在我们代之以意识。设想这一实体化意识尚存的唯一途径是，把它看作一种相应的结构，在这个结构中作者不断地被转化为作品，作品又不断地被转化为读者。但这将是极为机械的思想，而且无论如何这都不可能是波利特的本意，因为相似与其说是一种阐释原则，勿宁说是阐释所必要的暗示。

尽管波利特关于意识的实体论思想并不能使我们前进多少，但是他所提出的某些观点如果按着稍稍不同的线索作一发展的话，那对我们将是有帮助的。阅读消除了主体—客体分离，所以，读者逐渐被作者的思想所占据。但是，这些所引起的是一种不同的分离，即读者自身的分离。在思考作者思想的时候，他暂时放弃了自己的意向，因为他关心的是没有为他自己的经验领域所涵盖以及不能从此产生的某种东西。因此，当读者把不属于他的某种东西带进他自己的透视角度时，便产生了一种人为的分离。当然，这并不是说，他个人的意向就完全

① 萨特：《存在与虚无》，K·A·奥特等译（汉堡，1962年），第29页。

消失了。也许它们大部分都遁入了过去，但它们仍然组成一种背景，附着于这一背景，作者那些主要思想便呈现出主题意义。所以，在阅读中总是有两个层面，尽管它们联系的方式可能千差万别，但从来也不会完全分开。实际上，只有当他人的思想以某种方式联系着我们自己所趋向的实际背景的时候，我们才能把它们带进我们的前景（因为否则它们就会全然不可索解）。

现在我们所阅读的每一个本文与我们自己的一个不同部分相联系；每一个本文都有一个不同的主题，所以它就一定联结着我们的经验的一个不同背景。由于每一个本文仅仅与我们的某些意向方面有关，而从不触及我们所趋向的全部系统，所以这个系统的构造依据我们所阅读的本文而具有不同的份量。新的、前景化的主题只有通过与我们旧的、背景化了的经验（这也许是由我们无论哪一个意向方面得来的）的联系才能被理解。于是，我们对外部经验的同化一定对过去的经验具有反向的影响。这样分离就不在主体和客体之间，而在主体和他自己之间。

在思考外部思想的时候，主体必须把自己呈现给本文，而忘掉他本来的自己。斯坦利·卡维尔在讨论《李尔王》时曾描述过这一“呈现”的实质：

> 理解这部戏剧所需求的知觉或态度，就是要求对每时每处所发生的事情的持续注意，仿佛一切有意义的事情都发生在此时此刻，同时所发生的每一件事情又都占据了一段时间。我认为它就是一种“持续呈现”的经验。它的要求象任何精神运动的要求那样严格

> ——让既往的过去，让未来的到来；这样，我们就不允许过去了的决定现在所发生的事情的意义（某些其它事件也许从它而来），也不期待从已经到来的事情中再发生什么事情。不是任何事情都是可能的（尽管它是可能的），相反，我们不知道下面将发生的是什么或不是什么。①

“呈现”意味着从时间中被抽离出来——过去的不发生影响，而未来的则不可想象。一个呈现脱离了它暂时的前后联系，对于一个卷入其中的人来说，它便接受了事件中的人物。但是真正地卷入这样一种呈现必须忘记自我。从这种状况中产生出读者有时具有的、在阅读中体验到转换的一种印象。这种印象早已建立起来，并有很好的例证。在小说的早期，即十七世纪，这样的阅读被认为是疯狂的一种形式，因为它意味着变成另外一个人。两百年后，亨利·詹姆斯把这一同样的转变描述为暂时地过着另外一种生活的绝妙体验。②

---

① 斯坦利·卡维尔，《所说一定等于所意味吗？》（纽约，1969年），第322页，杜弗海纳《审美经验现象学》第555页。在一个相似的语境中观察到，在审美对象中，观察者疏远自己，仿佛他牺牲自己是为了对象的出现，又好象这是他必须完成的任务。他这样失掉了自己，但他也找到了自己。他必须把某种东西献给审美对象。不过这并不是说，他应该把评论加诸对象，这个评论最终将使他远离审美对象的意义或表象构成。相反，他必须把自己集合为一个整体，从而成为完全的自己；他不能迫使作品的潜在的丰富意蕴变得清晰明白，或者不能将任何表象从这一宝藏中抽离出来。因而，观察者的分离就是注意过程的极点，由此他发现他所投身其中的审美对象世界也正是他自己的世界。在这个世界里，他感到自由自在。他能够理解由作品所显露出来的情感特质。因为他就是那个特质，这正如艺术家就是他的作品一样。

② 见米歇尔·富科《疯狂与社会》，乌利希·科本译（法兰克福，1969年），第378页以后。

③ 见亨利·詹姆斯《小说理论》，J·E·米勒编（林肯，1972年），第93页。

主体和他自己的分裂引起了阅读中一种对位性的结构个性，它不仅使主体将自己呈现给本文，而且也带来了一种张力——它表示主体被本文影响的程度。胡塞尔写道："影响就是'作为'统一条件的活化"。① 这句话的意思是，影响刺激起一种收回主体由于从他自身中分离出去而失掉了的统一性的欲望。但是这种再统一不能仅仅通过把习惯的趋向恢复到暂时地被抛置到过去的自我而产生，因为现在一种新的经验必须被融合进去。所以"影响"就不是再次唤起过去的趋向，而是激起主体的自发性。然而，被激起的自发性类型决定于我们使自己呈现给的本文的本质。它将把被释放出来的自发性改造成为一定的模式，并开始铸造它所唤起的东西。因为存在着"情感和意愿的自发性，自发的评价和自发的自我实际行为，评价抉择和意愿抉择——每一个都是自发性的不同方式"。② 这些各别的自发性方式就是阅读主体的态度，通过它们，他力图把出现在本文中的尚未知晓的经验与他自己过去积累的经验调和起来。

由于本文的个性决定着被释放的自发性的本质和程度，所以先前一直被藏匿在黑暗之中的读者个性的置放物就被暴露了出来。艺术的精神分析理论相当重视这一问题。汉斯·萨奇斯在讨论艺术对意识的作用时主张："通过这一过程，一个内在世界暴露在他面前，这个内在世界是属于……他自己的，但是如果没有来自特殊的艺术作品方面的帮助和刺激，他就根本无

① 胡塞尔，《被动综合分析》，载《胡塞尔全集》第十一卷（海牙，1966年），第388页。

② 胡塞尔，《被动综合分析》，载《胡塞尔全集》第十一卷，第361页。在这个意境中，胡塞尔也强调了自发性和感受性的密切联系。

法进入其中。"①因此，作品的含义就不在于密封在本文之中的意义，而在于那个意义引出了先前密封在我们身上的某种东西。当主体从他自己身上分离出来时，被引起的自发性就被本文以这样的方式支配和决定着，即它被转变为一种新的、现实的意识。所以，每一个本文都选定自己的读者。"我们可以说，自我作为自我，通过它的原始的决定而不断地发展自己；在任何时刻，自我都是千差万别的、实际的决定之一极，都是能够实现的可能性系统——它是习惯的和放射性的——之一极，这些可能性包括肯定性的和否定性的态度。"②这个结构确切地指出了意义构成和自我意识加强之间的交互作用，自我意识在阅读过程中精确地沿着同样的字行、并精确地处在同样的极之间发展。这一交互作用不是来自读者过去习惯的单方面的投射过程，而是在过去的经验逐渐退出、他能够自发地反向作用这样一个过程中的辨证运动；因而，他的自发性——由本文所唤起和规定——便深入到意识中去了。

W·D·哈丁关于阅读本质曾作过与这一过程有关的观察："有时在小说和戏剧中被称作期望-实现的东西似乎可以……更为合理地描述为期望-形成或欲望的界定。它所发生作用的文化层面可能变化多端；过程是相同的……好象更为合理的是……说小说有助于界定读者或观众的价值观念，也许还刺激他的欲望；而不认为它们通过替代性经验的某种手法来满足欲望"。③

---

① 汉斯·萨奇斯：《创造无意识》（艺术精神分析研究），剑桥和马萨诸塞，1942年，第197页。

② 胡塞尔：《被动综合分析》，载《胡塞尔全集》第11卷，第360页。

③ W·D·哈丁：《小说阅读的心理过程》，载《现代世界美学》，H·奥斯本编，纽约，1953年，第313页以后。亦见苏珊·K·朗格《情感与形式》（纽约，1953年），第397页。

这意味着，在思考外部思想的时候，我们不能够完全准确地理解它们；这类理解活动的成功只能达到这样的程度，即它们帮助形成我们身上的某种东西。外部思想只有在被本文所动员起来的我们的自发性取得它自己的格式塔时，才能在我们的意识中形成它们自己。这一格式塔不能由我们过去的有意识的趋向形成，因为这些还不能唤起我们的自发性，所以起决定性影响的一定是我们现在所思考的外部思想。因而，意义的构成不仅意味着整体性的创造，这个整体性产生于相互作用的本文视角——如我们已经看到的，而且意味着，通过形成这一整体性，它使我们形成自己并从而发现我们尚未意识到的一个内在世界。

在这一点上，阅读现象学汇入了现代的主观成见。胡塞尔曾经通过指出“我思”的确定程度和意识的不确定程度之间的不一致而大大修正了“笛卡尔的我思”，即在对它的思想的意识中自我的自我—肯定。① 精神分析曾经告诉我们，在以多种多样的象征表现自己的主体之中，存在着一大片领域，对于意识来说，它是完全封闭的。主体的这些局限正是弗洛伊德格言所表达的：“意识在哪里，‘我’就变成为那里。”用里科的话说，弗洛伊德在这里“用成为有意识的‘代替了’意识，原先的根源现在变成了任务或目标”。②

现在阅读并不是一种疗法，用来恢复把自己从意识中分离出来的象征的传达功能。但是，它却使我们看到，主体很少是一种既定现实，即便对它自己的意识来说也是如此。不过，假

① 胡塞尔：《笛卡尔的沉思》，载《胡塞尔全集》第1卷（海牙，1973年），第57、61页以后。

② 里科：《阐释学与结构主义》，第142页。

如主体的确定性不再仅仅以自己的意识为基础——甚至不通过它之为它的最低笛卡尔条件，因为它不能在自己的意识镜子中被看到，那么，作为自发性的刺激，阅读在“变成为有意识的”过程中就起着一个并非不重要的作用。因为这一自发性在现存意识的背景下被激发起来，这个背景即是在阅读过程中仅仅用来将这一同样的自发性带给意识的边缘情境，这里的自发性被引起和赋予形式的条件与规定原始意识的那些条件是不同的。显然，这后一个意识不能不受到这一过程的影响，因为融汇新的东西必然要求改变旧的东西。

第七章　本文和读者间的不对称现象

相互影响的条件

到目前为止，我们的讨论主要集中在交流过程的两个方面，即本文和读者。现在我们可以更进一步地着眼于引起并决定这种交流的条件了。阅读是一种在本文指引下的积极活动，它必然经过读者的加工；反过来说，读者也必然受着他所加工的本文的影响。要描述这种影响是困难的，这并非由于文学批评家在这方面所做的努力甚少。自然，对两方面的分析（读者和本文）要比考察这两者之间所产生的活动容易得多。不过，一般说来产生这种影响的条件还是能够辨别得出的，其中有些条件必定作用于这种特殊的读者—本文联系之中。如果我们考察一下社会心理学和精神分析学在研究了交流结构之后提出的各种相互影响的类型，那么，其中的差异和相似点就会一目了然。

正如爱德华·E·琼斯和哈罗德·B·杰拉德在《社会心理学基础》中提出的那样，相互影响的理论是通过归纳存在于或产生于人类的一切相互影响之中的各种不同类型的接触而创建

的。我们不必过分注意这些类型（例如，不真实的接触，不对称的、反应的和相互的接触）；对于我们来说，最重要的是这一事实：在相互影响的过程中，不可预测既是一个组合要素，同时也是一个分化要素。

1.当双方十分清楚相互间的"行为计划"以至于得到的答复和他们的结果能够准确地被预言时，我们称之为不真实的接触；在此情况下，双方的行为就好象一幕精心排练的戏剧，经过这类仪式化的活动，接触已不复存在。

2.当甲方放弃了完成自己行为计划的努力，并且情愿接受乙方的计划时，不对称的接触就产生了。他使自己适应并且同化于乙方的行为策略。

3.如果双方各自的行为计划逐渐被他们对于眼下的所说所为的短暂反应搞得模糊不清，这时就会产生反应性的接触。这样的接触逐渐占据优势，并且通过双方来限制他们实施自己计划的所有意图。

4.共同的接触包括调整一个人的反应与其行为计划相一致，并且也同对方的短暂反应相一致。对此，有两个合理的推论：这种反应可能是社会创造力的成果，它能使一方通过另一方充实起来；或者这种反应可能是不断增长的共同对峙的螺旋形瓦解，双方均未从中获益。相互影响过程的内容无论如何，都意味着一种混合状态，即双重抵抗与共同改变的混合，其中共同改变使共同接触从其它种类的相互影响中区别出来。"①

作为影响的一个成份，接触产生于影响自身，因为双方各自的行为计划是各自分别设想的。因而正是他们相互不可预测

① 爱德华·E·琼斯和哈罗德·B·杰拉德，《社会心理学基础》（纽约，1967年），第502——512页（引语见512页）。

的影响产生了战略上和策略上的解释和调整。由于相互影响的结果，行为计划遇到了各种各样的检验。反过来说，这些行为计划自身在接触中显示了不足之处，以至于表现出计划的局限来，而这些局限从另一方面说可能不会表现出来。这种不足之处通常容易成为生产性的，因为它们能够带来新的行为策略或者行为计划的修改。在这个意义上，接触可以转变成为这样或那样的影响类型。这便是它生产性的矛盾状态：它产生了影响，同时又刺激了影响。它愈被减少，两者间的影响就愈变得仪式化；它增长得愈多，影响的次序就愈缺少连贯性，最终导致相互影响的整个结构的消解。

我们可以从精神分析对交流的研究中得出相似的结论，这一研究是由R·D·莱恩、H·菲利普森和A·R·李完成的。他们的发现提供了可以用来评定本文-读者间影响的卓识。在《人际知觉》一书里，莱恩写道："无论如何，我的经验领域不仅是被我对自己（自我）和别人（他人）的直接观察所充实，还有我们所称之为变形透视的作用——我对他人的看法……对我的看法。就象他人看待我一样，我不可能实际地看待自己，但是，我经常假定他们是以特殊的方式来看待我的，并且我经常以实际的或假定的态度、观点、需要等别人所期待的方式来行动。"①

其它人对我的看法不能称之为"纯粹"的知觉；它们是解释的结果。这种对解释的需要产生于人际间经验的结构。我们具有相互间的体验，但这限于我们了解相互间行为的范围之

① R·D·莱恩、H·菲利普森、A·R·李，《人际知觉理论和研究方法》（纽约，1966年），第4页。

内；可是，我们不具有别人如何看待我们的经验。在另一本书即《经验政治学》中，莱恩写道："我无法看见你对我的体验，而你也看不见我对你的体验。我不能够体验你的体验，你也无法体验我的体验。我们都是看不见的人。所有的人相互间都是看不见的，人对人的体验难以看见。"①正是这种难以看见构成了人与人之间联系的基础——莱恩称之为"不存在"②。"真正是'相互间'的东西不能以来自相互间的事物去解释，两者之间本身即不存在。"③在我们所有的人际联系之中，都有赖于这种"不存在"，就好象我们了解对方对我们的体验，故而作出反应；我们不断地形成他人看待我们的看法，这样，就好象我们所形成的他们看待我们的看法成了真实一样。因而，接触依赖于我们不断地填补我们经验之中的主要的空白。

从这一论点出发，莱恩、菲利普森和李研究了这种"填补"过程的结果，评定并找出了纯粹知觉、幻想和解释各因素间的区别④。虽然我们不必在此涉及他们研究的各个方面，但是，注意到这一点是有意义的：他们认为，人与人之间的接触和联系始于采取一定程度的病态心理，诸多单独的个人以虚拟的幻想来填补空白。然而，这是在脑海里产生的，如果他们的原则牢不可破，那么，多样的人类联系就将是不可能的。双方的动态影响产生只是由于我们不能体验我们彼此相互间是如何体验的，这一事实无疑促进了影响。它产生了解释的基本需要，制约着影响的全过程。正如没有预想我们就不能知觉对象一样，

---

① R·D·莱恩，《经验政治学》（哈蒙兹沃思，1968年），第16页。
② 同上，第34页。
③ 同上，在这方面，埃科曾做过一个有关的观察，见《符号学引论》（慕尼黑，1972年）第410页，该书译者为朱耳吉·特拉班特。
④ 莱恩、菲利普森和李：《人际知觉论》，第18页以后。

反过来，每种知觉经过加工以后才对我们有意义，因为纯粹知觉是绝对不可能的。因而双方的影响并非客观自然所致，它产生于解释行为，这种解释行为包括其他人的看法，同时不可避免地还包含着我们自己的想象。

我们不能体验他人对我们的体验，这一事实无论如何也不表示绝对的界限，它只是产生于双方影响自身。如果有一个界限，也只能是在这种意义上来说：出现于相互影响的限制引起了不断要超越这些限制的意图，或者说，超越界限的意图。因此，双方的相互影响就引起了经验的否定（我们不能体验别人是怎样体验我们的），反过来，这种否定又激发我们以解释的方式来填补这种作为结果的空白，同时使我们抵抗自己的解释的完形，因而就使我们进入深层的体验。

阅读与所有的社会影响的形式之间有一个明显的也是主要的区别，即在阅读时没有面对面的情形[①]。在接触过程中本文自身不可能适应每位读者。而在双方相互影响中，他们可以相互提问以确定他们的看法在多大范围内适应于接触，或者他们的想象能够在多大程度上弥补缺乏相互间体验能力的空白。然而，读者却不可能从本文中得到他对本文的看法究竟是精确的还是不精确的。进一步说，双方的相互影响有其特殊意图，为的是相互影响总有一个可控联系，这种可控联系常常起着用作比较的第三者的作用，而对于阅读来说，并没有这样一个控制本文—读者联系的参照框架；相反，能够制约这种影响的密码在本文中支离破碎，并且在能够建立任何参照框架以前，必须首

① 参见E·戈夫曼《影响仪式：论面对面行为》（纽约，1967年）。

先把密码重新组合起来，甚至重新加以建构。显而易见，从条件和意图方面我们可以发现在本文—读者联系与进行社交的人们所进行的双方相互影响这两者之间的两个基本区别。

正是由于缺少确定性和限定的动机引起本文—读者的相互影响，并且在这一点上与社交的双方影响有了一种重要联系。我们知道，社会交流产生于接触（行为计划不一致，人们不能体验别人是如何看待他们的），而不是产生于共同情境或把双方联结起来的常规。共同情境和常规制约着填补空白的方式，但是，空白又产生于接触和缺乏体验能力，因而它又可以作为交流的基本诱因而发挥功能。与此相似，本文与读者之间基本的不对称——空白，引起了阅读过程中的交流，缺乏共同情境和共同的参照框架与在各个人之间产生相互影响的接触和"不存在"相一致。不对称、接触、"不存在"——这些是不确定的、必要的空白的所有不同形式，它们构成了整个相互影响过程的基础。上面曾经指出，这种空白不是既定的、绝对的东西，而是在双方的相互影响中通过内在的不平衡而形成并被修改，这种现象也发生于本文和读者之间。平衡只有在空白被填补之后才能实现。因而，必要的空白在想象中就逐渐被填补了。如果社交者的共同想象没有改变，或者读者的想象畅通无阻地将自身施加于本文，那么，相互的影响就难以实现。而这种失败意味着他们仅仅以自己的想象来填补空白。因为是空白引起了读者的想象，但是本文自身不可能改变，所以，可以说在本文和读者之间的成功的联系只能通过改变读者的想象而产生。

因而，本文不断改变着读者的看法，而且正是通过这种改变，不平衡才在某一点上达到一致。但是由于本文结构的复杂性，通过读者的想象来明确地、系统地阐述这种情况就是

很困难的了：相反，当他们自己的想象被其后继者重新加以调整，它才能被不断地加以系统地阐述。并且，在这一不断修正的过程中，随之产生了相关的参照框架——一种明确的（虽不是最终的）模式。只有通过对他自己的想象重新调整，读者才能体验到过去未曾进入过他的经验之内的某些事情，而这些事情——如我们在前面章节里提到的——从纠缠于他的孤立的客观对象一变而为他自己的经验；另一方面，这经验由于他置身于围绕着他的现实世界的缘故而被消除。对于双方的相互影响来说，消除不平衡是通过建立产生于行为之中的实际联系来完成的，这就是为什么接受经验的先决条件总是被清楚地限定于同实际情况和共同的参照框架相关。然而，本文和读者之间的不平衡则不被自己限定，并且正是这种不确定增强了交流多样化的可能。

如果这些可能性要成为现实，并且本文和读者之间的交流要获得成功的话，那么，显然读者的行为就必须在某些方面接受本文的制约。这种制约不同于那种特殊的面对面的情形，同时也不同于那种调节社交影响的明确的社交密码。然而，在阅读过程中起作用的指导策略开始引起交流，它的成功需要有意义的确立，而这与现存的参照框架是不相等的，因为它自身的特性在探究现存的意义和改变现存的经验。不能把这种控制理解为独立地发生于交流过程的可以触知的实体，虽然它依赖本文而存在，但却不在本文之中。弗吉尼亚·伍尔夫对简·奥斯汀的小说所作的评论很好地说明了这一点：

因而，简·奥斯汀是一位情感深厚的女作家，她不浮于表面。她激发我们去补充作品的言外之意。表

面看来，她给我们展示的是些无关紧要的小事，然而，却在读者的心灵里展现了一个广阔的天地，赋予了表面上平凡的生活情景以深远的意味。这种重要作用往往依赖于人物……一场曲折的对话使我们悬念重重、挂虑不安。我们的注意一半系于现时的发展，一半系于未来……的确，简·奥斯汀之所以杰出不朽的所有密秘，就在于这种“未完成的”和含有味外之旨的小说。①

从表面上琐细的情景中省略了一些内容，从对话中产生了空白——这诱使读者以想象来填补这些空白。读者被诱入到各种事件之中，并被用来补充那些言外之意。说出来的仅仅作为对尚未说出来的一种提示而呈现出意义。使意义得以实现并给意义以重要影响的是暗示，而不是明确的叙述。但是，由于言

① 弗吉尼亚·伍尔夫：《共同的读者》第一辑（伦敦，1957年第九版），第174页。与此相关，伍尔夫对她自己的小说人物的创作的论述，也很值得研究。她在日记里强调：“我十分强烈地考虑着阅读和写作。我无暇细述我的想法，我可以就《时间》和我的发现来谈谈，在我的人物之后，我掘出多么美妙的洞穴：我想象着能够准确地表达我所想表达的：人性、幽默、深沉。这个想法就是各个洞穴将联系起来，并且现在都显露出来。”《一位作者的日记，弗吉尼亚·伍尔夫日记摘选》（伦纳德·伍尔夫，伦敦，1953年），第60页。“美妙洞穴”的暗示性作用由于她的省略手法而持续地贯穿于她的作品之中。对这一问题，T·S·艾略特曾有所觉察：“她那持续不断的观察，实际上就是一种广泛而持久的组织工作。她不是点燃瞬间的火花，而是播射了一束柔和而温煦的光亮。她不研究早期艺术家，而关注着现代、或者说相当现代的艺术家，然而这一切都是要去发现被省略的东西。这些东西是故意省略的，在某种意义上即在使人抑郁的意义上说又是被表现的。”“T·S·艾略特把弗吉尼亚·伍尔夫交给了法国读者。”见《弗吉尼亚·伍尔夫》（遗产批判丛书），鲁宾·麦江娣达尔和艾伦·麦克劳林编（伦敦，1975年），第192页。

外之意作用于读者的想象，所以，已被描绘的内容就能出人意料地“展现出”更深的意味；即使从琐细的情景中也会出乎意料地发现意味深长之处。弗吉尼亚·伍尔夫所说的“生活的延伸形式”并未显示于印刷品的书页上面；它是本文和读者间相互影响的结晶。因而，文学中的交流是处于动态之中的一个系统过程，它不是由既定的密码、而是被相互限定的和强化的影响所调节，这种影响处于明确和含蓄、显露和隐秘之间。隐秘的部分激励了读者的欣赏活动；当然，这种活动也被显露的部分制约着。当含蓄逐渐明朗起来时，显露的也就被改变了。

弗吉尼亚·伍尔夫的观察在语言的特殊性质方面有其根据，即下面梅洛—庞蒂所描述的：

> 一个符号的局限在于它自身仅仅是一个符号。表达不在于使语言的一个因素去对应于意义的每一因素，而在于语言影响语言——这种影响能够突然改变语言的意义指向。讲话并不是以一个字词对应于一个想法：如果真的这样做，那么任何事情也难以表白，而且，我们也将会失去语言的生动情感；我们只能保持缄默，因为符号将同时毁于意义……如果语言不再仅仅陈述事物，它就必然表达了那一事物……当语言不再复写思想，允许思想来冲破自身进而重新构建时，那么，它就是意味深长的。①

本文正是这种过程的一个完整系统，显然，在这一系统中

① 莫里斯·梅洛—庞蒂，《眼睛与精神，哲学论文集》，汉斯·沃纳·阿思静译（莱茵贝克，1967年），第73页以后。

必须给读者留有余地，由他来完成上面提到的重构。这种余地由本文中的空白来表示——它就是将由读者加以补充的空白。当然，这些空白不可能由这个系统自身来补充，而只能由别的系统来补充。一旦读者弥合了这些空白，交流即告开始。这里，空白具有中枢作用，通过它，整个本文—读者的交互联系就得以循环进行。所以本文结构的空白激发了读者根据本文提供的线索去补充本文的想象过程。然而，在这一系统中还另有一个本文和读者的结合点，它由产生于阅读过程之中的各种类型的否定来表示。这些空白和否定各以自己的独特方式制约着交流过程：空白使本文中各部分之间的联系处于开放状态，并以此激发读者去谐调各部分之间的关系——换句话说，它们激发着读者在本文内发挥基本的作用。而各种类型的否定则召唤熟悉的明确的成份，这只是为了排除这些成份。然而，被排除的这些成份显而易见，因此，便改变了读者对熟悉的或明确的成分的态度——换句话说，它们引导读者在同本文发生联系时采取某种态度。

总之，本文和读者间的不平衡从读者方面说激发了他的主动行为；通过本文的空白和否定产生一个特殊的结构。同时，这一结构制约着相互影响的过程。

英伽登的不确定概念

在我们对空白激发读者进行活动这一问题作更细致的分析之前，我们或许应对英伽登通过他的“unbestimmtheitsstellen”（“不确定点”）① 概念所进行的与此明显有关的论述稍

① 这一用法见乔治·G·格拉博斯兹的译本：《文学的艺术作品》（英伽登）。或许“不确定的地方”更恰切，实际上鲁斯·安·克劳利和肯尼斯·R·奥尔森在他们对英伽登的《文学艺术品的认识》的译本中就是这样使用的。

加研究。当英伽登试图描述我们面前的艺术品的特殊方式时，他是以现象学的参考框架来界定客体的。按照这种观点，存在着真实的客体，一般地说它是明确的；同时还存在着想象的客体，它是自主的。真实客体是被理解的，而想象客体则是建构出来的。这两种情况大体上都是最终结果；真实客体能够完全被理解，而想象客体能够完全被建构。艺术作品不同于这两种类型，它既不是完全明确的，也不是自主的，而是有意向的。有意向的文学客体在本文中的句子范围内缺乏产生准则功能的完全的明确性，它只是引出一个图式化的结构，英伽登把这一结构称为作品的“被描述的客观对象”。

> 因此，被描述的客体——按其内容是“实在的”——在严格的术语意义上并不是一个概括地、非常明确地加以限定的和能够构成基本整体的独立实体；相反，它只是一个含有多种不确定点和未加限定（实际上又指向它）的图式化结构，尽管在形式上它是作为完全限定的独立实体而被反映的，同时要求它来模仿这种独立实体。甚至在这一过程中，即作品中新的不确定可能不断地补充并且因而得到了改变（这通过实现更新的、真正具体化的特征而达到），被描述客体的图式化结构在任何特定的文学作品中也都不能被改动。我们认为，就本文中所描写的客体来说，每一部文学作品基本上是未完成的，并且总是需要作进一步的补充；然而，从本文方面来说，这种补充永无止境。①

① 罗曼·英伽登，《文学的艺术作品》，乔治·G·格拉博斯兹翻译（埃文斯顿，1973年），第251页。

英伽登用这些“不确定点”基本上把意向客体——如艺术作品——与其它类型的客体区分开来了。但是，正是这种作用赋予了他的概念以一定的矛盾，当他指出永不十分明确的意向客体被展现出来，好象它曾是明确的并且也必须自称如此时，这种矛盾就彻底表现出来了。另外，他认为他的“不确定点”在本文的具体化中起着作用。

我们在很多方面都能发现这个概念的矛盾。如果意向客体必须模仿确定的客观实体；而且只能通过具体化的补充行为来实现的话，那么，不确定的地方和具体化必须从属于特别的限制，从而使这种模仿得以实现。为了使这些“不确定点”能够打开意向客体，并且使之确实不可能封闭，从而再补充这些空白，即英伽登所说的在具体化活动过程中开始并进行加工，那么，所有这些就必须在原则上允许整个范围的具体化。同时他也区分了作品的真假具体化①。他这样做是因为他清楚地感到需要给作品下一个结论（如果不是作为本文，那么至少是作为具体化），他分别把它们归结为真实客体和想象客体的理解和建构。

毫无疑问，一部作品的确定性产生于它的具体化，但是，值得怀疑的是，是否每个读者的个别的具体化都能从属于恰当的或不恰当准则。英伽登不能认定作品的确定性只能通过模仿这种准则的方法来建立。对他来说，作品的“分层结构”的多声部和谐是一个毋庸置疑的客观事实，它不能被看作是模仿的，因为通过它产生了作品的审美价值并带来在“恰当”的具

① 见罗曼·英伽登《对艺术的文学作品的认识》，鲁斯·安·克劳利和肯尼斯·R·奥森翻译（埃文斯顿，1973年），第138页以后，150页、164页、172页随处可见。

体化中的价值的实现。这解释了为什么作品是在一系列明确的表现（被各种具体化方面的空白部分激发的）中呈现为图式化结构。“我们在感受同一事情的过程中所体验到的各个方面，往往以不同的方式发生改变，在感受的前一方面仅以未完成特征的形式出现的事物，在后来方面是以完成特征的形式出现的，反之亦然。但是，完成的和未完成的特征表现于一个事物的每一个方面的，因而，使这些未完成的特征一起改变为完成的特征，这基本上是不可能的。”①

显然，以上诸方面的汇合引起了对于确定性的需要。但是，确定性越大，未完成的特征的数量就越大。这一事实已经被现代文学的许多实例所否定。由于本文对它所描述的客体进行了艺术加工，增加了对其各个方面的系统描述②，所以，不确定性就提高了。但是，要想使作品呈现多样统一的整体面貌，那么，就必须把不确定性限制到恰当的水平。如果这种限制过分，就会破坏多样统一的和谐，或者更确切地讲，这种和谐就绝不会建立。因此，英伽登十分合乎逻辑地提出，在具体化活动的过程中，不确定性对于“某些与审美有关的特征的构成”来说具有完全消极的影响③。空白的补充“或者妨碍这种特征的建立，或者导致那些能造成与其它审美上有价值的特性不谐和的特征的建立。”④

然而，“不谐和”在现代文学中是艺术交流的一种基本状

---

① 英伽登：《对艺术的文学作品的认识》，从260页开始。

② 为了求得一致，我保留了“aspects”（各个方面）这个术语，在所有现行英伽登著作的译本中都这样使用它。但是，依我看，德语词“Ansichten”最好译作“views”（景观、概观），因为它主要是指面貌的描述，而非面貌的实际存在。

③ 英伽登：《对艺术的文学作品的认识》，289页。

④ 同上。

况，这正是英伽登的论点所不能解释的。因而，这就暴露了他的“不确定的地方”这一概念的显著局限。对他来说，这些“不确定的地方”一方面是为了区别意向客体与另一些客体，另一方面又必须对它们的效果加以限制，看它们是否破坏艺术中的多样因素的和谐。因为只有这样，才能使意向客体以一个客体的方式而被“接近”。看来要同这种前提相一致就很需要具体化的观念，因为只有通过具体化，意向客体才能保持其统一性。这种效果似乎已被英伽登的“适当的”具体化的假定所证实，它暗含着规范的实现或未实现，反过来，规范又受着作品的形而上特征和审美价值的制约。至于这种价值，英伽登说它难以描述，并且还有待研究，① 而形而上的特征，则有赖于读者通过移情作用来把握②，因为它们并不呈现于语言。换言之，这些（审美价值和形而上特征）是两个中心空白，促使读者用自己（在本文指导下）的内心想象去补充，从而建构作品的意义。然而，这个结论很难与英伽登自己的论点相一致。而且这种情况的出现也是难以避免的，因为审美价值和形而上的特征，作为调控“适当”具体化的规范的条件和实质，仍然是极不明确的。而这种不明确只能通过它们在具体化本身（它们由此而得到显露）所获取的基础而得到证明，但是，这将意味着在现实化的单纯过程的范围内确定美学价值和形而上的特征。相反，对英伽登来说，它们在现实中只有一定的根据，即非常独立的具体化的根据。这样一来，很显然，必须放弃“适当的”具体化这一假定，因为若想坚持这一点，就必须让审美

① 见罗曼·英伽登《体验，艺术作品与价值》（图宾根，1969年），第21—27页各处。

② 英伽登：《对艺术的文学作品的认识》，从265页开始。

价值和形而上的特征在具体化活动之外有一个先验的位置。

所以，英伽登的具体化概念的基本矛盾集中于一个焦点上。直率地说，他使用这个概念是想以它来表示交流行为，而实际上，它只不过描述了本文中潜在地表现的图式的现实化而已。换言之，英伽登指出了从本文到读者这一个单方面，而非本文和读者的双方面联系。从这一观点看，假定审美价值和形而上的特征，就只是逻辑上的，因为它们还包含着需要在控制的过程中通过读者把本文的图式化结构与其具体化联系起来的参照框架。对英伽登来说，审美价值和形而上特征处于本文和读者的不对称之处并发挥着能够保证“适当的”具体化的密码的功能。但是，正是在这一点上，具体化的概念开始变得——用英伽登自己的话来说——“模糊不清”。控制和组织的两个超验规范与其功能的关系仍然是很不确定的，以致于人们一定会追问，英伽登在事实上是否不仅仅是从本文与读者之间的无人区借用了对于所有交流来说都是相当必要的不确定性，将其移植到能控制两个不同位置之间相互联系的“用作比较的第三者”的有关图式之中；只有在这个意义上，人们才能认为这一具体化概念的混合特性表面上还说得过去。这一概念被用来描绘交流的过程，尽管实际上它的使用范围的限制不允许它这样做。

如果我们换一个角度，从“不确定性的地方”的发生转移到它们的为英伽登所描述过的功能，那么，上述情况甚至会变得更加明显。他在两本书中都一再强调它们在具体化过程中所起的作用；首先并且最重要的是，它们起着把本文本身从其具体化中分别出来的作用。“艺术的文学作品本身与其具体化相区别的规则，在于维护作品自身所包含不确定性的地方，还有

各种潜在的因素（如面貌、与审美有关的特征），而这些在具体化中则在某种程度上被改变或者被现实化。”①英伽登所归纳的、在不确定的地方和潜在因素之间的类似是很有趣的，因为虽然两者都具有把作品从具体化中区别开来的功能，可是，它们在各自的具体化过程中明显地起着很不相同的作用。“不确定性的地方”必定要被改变，而潜在的因素则必然被现实化。这两种情绝不可能同时发生。但是，补充空白对英伽登来说并不意味着空白促进了潜在因素的现实化，因为按照他的观点，这种现实化有赖于“原生情感”：这“就是审美经验的特殊活动的实际起点”。②它引起读者的骚动，能调动他的建构活动，并且只有通过审美客体的创造才使得这种骚动平息下来。

> 由于这种原生情感是一种深刻的内在推动力，——一种在（而且只有在）我们已经被一种特征激起但是在直觉的观照中还没有了结时出现的未满足的渴望，——所以我们才能为它陶醉欲狂。在这种（渴望的）未能满足的状态中，如果我们愿意，便可发现一种不舒服、不愉快的成分，但是，这种原生情感的特殊性质象审美经验的最初状态一样，并不在于这种不愉快，而在于深层的不安和未能满足。说它是原生情感，恰恰因为更深一层的审美经验及其意向相关物，即审美客体这两者都是从它发展而来的。③

① 英伽登：《对艺术的文学作品的认识》，第241页。
② 英伽登：《对艺术的文学作品的认识》，第189页。
③ 英伽登：《对艺术的文学作品的认识》，第191页。

因而，对英伽登来说，各种移情作用，或者各种情感理论分别激发着本文和读者间的联系，这种联系的发展与作为和谐结构的审美客体的产生相一致。在这一过程中，“不确定性的地方”作用甚微，因为不是它们而是“原生情感”，促使了活动中的具体化。不确定的地方只是需要补充而已，但是即使这种有效的活动也受到严格制约：“对于在审美上构成有效特征的可能性的考虑，使进一步限制艺术上所允许的方面的变化成为必要，在这方面独特的‘不确定性的地方’得以补充。”① 因而，按照英伽登的说法，就不需要所有被补充的不确定性，而且有时也确实无须填补：“英里茨·盖格所说的文化修养较低的读者和艺术爱好者，他们只对作品中人物的命运感兴趣，注意不到这些不确定性的地方不能被改动，并且通过他喋喋不休的补充（而这些并不需要补充），把完整统一的艺术作品分割得支离破碎，成为毫无美感可言的无谓闲聊。”② 不仅如此，英伽登还承认对“不确定性的地方”的补充对客体的建构有很大影响，甚至能把艺术杰作转变为拙劣之作。那么，可以说不确定性在建构客体方面至少潜在地起着一种举足轻重的作用，既使这种作用还不十分明确，而象英伽登所认为的那样，坚持把“原生情感”作为本文和读者的用作比较的第三者，——它引起具体化的过程。对于所有对具体化过程的引发和影响来说，“不确定性的地方”对英伽登仍然是成问题的，因为它们扰乱了各层结构的和谐，并且因而改变了作品的审美价值。

如果“不确定性的地方”有时需要补充，有时留下不管，

---

① 为了清楚说明问题，我重译了第290页上的这段话。
② 为了便于说明，我又一次重译了第293页上的段落。

有时又完全忽略，那么就会出现这类问题，即判断这一过程的准则是什么呢？英伽登没有明确的回答，但在他的理论中暗含着一个回答。如果作品要引起审美体验，那么它的各层结构的多声部和谐就必须保持完整。这意味着不确定性必须被改变，补充甚至掩盖，这样作品的不同层次才能够适当地相连结起来，并且使有效的审美特性保持完整。所以，这个尺度就是和谐。但是，如果我们在这一过程中了解到更多的内容，而不仅仅试图规定意向客体，并且如果——尽管"不确实的地方"作为具体化的实际动力而被列入"原生情感"——把"不确实的地方"看作交流的条件，那么它们就只能是控制艺术中制造幻觉的手法的条件。这一结论正好同英伽登对意向客体对所作的描述相符合。他说，尽管原则上它是没有完成的和不可能完成的，但它必须看上去象有独立的明确性。这种看上去如此的意义通过不确定性的改变和补充表明了对意向客体的开放，因此，如果需要创造一个明确的审美客体的话，就必须使它消失在具体化的活动中。假如这就是其基本功能的话，那么，作为交流条件的"不确定性的地方"具有相当有限的历史意义，因为它们的改变仅仅意味着创造一个整体幻觉。

除了《对艺术的文学作品的认识》这本书外，英伽登偶尔注意到现代文学中的一些问题，如它的"经常发生的难解性和在某种程度上的图式性"，[1] 对此他不能给予任何真正的解答。现在，这些"难解性"一般是通过有意抑制信息而产生的；所以，不确定性是以这种方式不断扩大，即它们的改变不再是简单地产生一

[1] 英伽登：《对艺术的文学作品的认识》第267脚注（1967年增添）。

个完全的意向客体，尤其甚者，常常是故意去妨碍补充。这就是说，它们丧失了英伽登所说的功能。因而，“不确定性的地方”这一概念现在显得象具体化概念那样有矛盾。当它作为意向客体的一个特性时，其功能是有秩序的；但是，由于文学客体是不完整的，它也就被看作是一个有接受力的概念，在此情况下，其有效性仅限于一定的文学历史的形式——艺术中的错觉。

作为意向客体的一个特征，“不确定性的地方”在现代文学中的功能同英伽登所说的它们在所有文学中的功能是同一的；然而，作为一个接受力概念，它们即便实际上不破坏审美价值，也会表现为对审美价值的歪曲，因为它们允许全面的具体化，而这一切都是英伽登的概念所不能包容的。显然，“不确定性的地方”的范围和意义在其功能上是不同的；后者在涉及到意向客体时似乎是贴切的和适当的；而当联系于那一客体的接受时它又将变得混乱和难以控制。

如果我们考察了英伽登关于补充“不确定性的地方”这一观点，那么，上面提到的联系到接受时其意义的变化这一问题就会十分清楚了。

> 如果一篇小说讲述了一位鹤龄老人的命运，却只字不提他的头发什么颜色，那么，从理论上讲，在具体化过程中这位老人的头发可以被赋予任何一种颜色；但是，较大的可能性是他有满头灰白头发。如果同他的年龄不相称而满头乌发的话，那么，就要有值得提起的事情，以及有关这位老人不甚显老的原因。这样一来，老人的头发在本文中就被固定了。所以，如果对于某些审美的原因是适当的，那么把这位老人具

体化为灰白头发而非满头黑发，就更有可能和更有必要。这样对这一细节作具体化，比起另一些提出其它颜色的具体来就更接近作品。①

英伽登自称这个例子是平庸的，但是在他的两本著作中，每当他举出不确定性如何被补充的具体例释时，他只是提出这些平庸的例子。虽然这个事实有其自身的意义，但是，对我们来说更重要的问题是，他的有关补充过程的概念是十分机械的，他似乎假定在具体化中，我们把老人那被略去的头发颜色具体化了，——在另一个例子中，则是康苏尔·巴登布鲁克的未特别指出的蓝眼睛②——所以，老人的形象实际上获得了一定程度的确定性，这种确定性只对正常的视觉感知是合适的。这种解释是说，具体化必须以这种方式创造客体，即它至少提供感知的幻觉。然而，这种幻觉只是形象一建构的典型例子，并且决不与想象的全过程相同。即使我们不说他是灰白头发，我们有关这位老人的内心意象也能栩栩如生。通常，文学本文中所描写的事实只有联系于它们的功能时才有意义。这位老人究竟有多大年纪，这本身没有什么意义，除非它与其它事实或情景有所联系；为叙述年纪大本身而叙述是没有意义的。但是，当老人的年龄有了特殊的作用，当读者的想象将活跃地把事实和功能联系起来——并且在这这样做时，它几乎不需要将其自身同老人头发的颜色联系起来（当然，除非这具有重要功能——但是，这时本文毫无疑问将详细说明它）。所以，英伽登的平庸例子几乎不能支持他自己的基本观点，当然，除非他

① 英伽登：《对艺术的文学作品的认识》，第392页。
② 同上，第50页。

真的是说补充不确定性总是同产生感知的幻觉相等。但是，即使如此（其实不然），其过程也是在不同的条件下发生的，这些是英伽登所说过的，他主张全部的意图都在于虚幻地完成意向客体。需要这样一个"完成"是否能够很强烈地激发读者的想象进行活动，这也是很成问题的。阿恩海姆做过一次有趣的观察，他从不同的方面提出了相同的疑问：

> 与那种以不变的固有模式来描绘静态的世界不同，艺术家把生活表现为一个生与灭的过程。整体只能通过部分来表现，大多数客体都是如此。形象的某个部分在其余部分隐没于黑暗之时却能够被看清。在《第三个人》这部电影中，神秘的主人公站在门口却未被发现。只有他的鞋尖映照着一束街灯的亮光，一只猫看到了这个看不见的陌生者，并且嗅着观众看不到的地方。那些我们感觉不到然而又向我们施加压力，令我们惊恐万分的事物，是通过黑暗的方式来表现的。当客体的某一部分隐没起来我们就常常说是"想象完成"了它们。只有当我们努力具体地理解它所表现的意味，并且把它与我们体验中的东西相比较时，上述结论才容易被接受。人们都不承认，想象使他实际上看到了整个事物。这是不真实的；如果真是这样，那将会破坏艺术家努力取得艺术效果。①

谈到不确定性时，大多是说它们能够"激发"完成，而不

① 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》（柏克利和洛杉矶，1966年），第318页。

说它们“需要”用我们的现有知识来完成。英伽登的“不确定性的地方”这一概念的最相近意义可能是一种广告形式，其产品的名称故意被省略，而随同的主题或标语则足以使观众补充其商标名称①。阿恩海姆的例子清楚地表明，一个被看出的客体的暗隐部分不可能总是由我们现有的知识来完成——参照英伽登所举的灰白头发的老人一例——但它却留下了不确定的背景，这种不确定的背景把被看出的客体变成一种张力，如果不是变为一种实际的信息的话。这里，我们已经有了一种相互的作用，而这在支配英伽登的概念的静态过程中则是不可能的。对他来说，这种不确定性可能有唤起作用，但是，它們的作用是受限制的，因为作品的潜在因素的现实化是通过“原生情感”产生的。显然，正是因为这种功能的充分限制，他才认为大量的不确定性不可能被补充，并且如果这种不确定性太多，那么它们将影响甚至破坏审美价值。不确定性能够产生图式的各个方面之间的相互影响，这对英伽登来说是不可理解的，因为相互影响的各个方面能够产生许多不同的具体化，并且这也不再符合英伽登的理论所一再提倡的多声部和谐的所有规范和古典美学。

因而，英伽登的理论主要表现出两个缺陷。首先，他不承认这种可能性，即作品可以通过不同的但同样有效的方式被具体化；其次，由于这一盲点，他忽视了如下事实，即如果艺术

① 这种技巧的典型例子是啤酒广告，在六十年代，美国东海岸的许多城镇里都可见到，电视屏上一个身穿部锌式女服的女孩唱着下面的具有简单韵律的诗句：

请君跟我共举杯，

品尝佳酿珍尼西。

然而，在所有的广告画中，都正好有一个操着同样语调的女孩，并且很简单地说着：

请君跟我共举杯

……………………

作品仅仅依据古典美学规范来具体化的话，那么许多艺术作品的接受就会完全受到阻碍。然而，英伽登的不容置疑的成就在于，他以具体化的观念打破了仅仅把艺术当作描绘的传统观念。通过这一具体化的概念他注意到了制约作品的接受的结构，即使他还不能把这一概念从根本上作为一种交流。对他来说，具体化仅是作品的潜在因素的实现——而非本文和读者间的相互影响；这就是为什么他的“不确定性的地方”只能导致静态的完成。相反，在动态过程中，读者必须从一种本文透视角度转换到另一种透视角度，建立起“图式化方面”之间的联系，并通过这种活动把这些联系转变成为一种符号序列。英伽登不能作为交流概念考虑的“不确定的地方”或具体化的内容是通过这一事实而充分表现出来的，即审美价值——在具体化中得到实现——在他的整个体系中仍是一个中心缺陷。的确，他强调需要在主体方面作深入细致的研究①，但是他却没有指出进行这种研究的方向。然而，完全可以肯定，他并不把审美价值当作一个空泛规则，这种审美价值通过组织外部现实来实现自身，它的实现方式是读者建立起一个不再只是为他所熟悉的世界材料所决定的世界。②因为，这是一个交流的原则，对英伽登来说，这种功能意味着为了“适当的”具体化而牺牲了作为准则的古典和谐规范。

---

① 见英伽登《体验艺术作品与价值》第27、151页，随处可见；又见《对艺术的文学作品的认识》第405页以后。

② 例如，见简·穆科罗夫斯基《美学》一书中的有关章节，（苏尔坎普出版社，法兰克福，1970年）第108页、89页；也见第81页（作为一个过程的审美价值）、第103页（作为超审美价值集合的艺术品），又见罗伯特·卡利沃达《马克思主义与现代精现实》（苏尔坎普出版社，法兰克福，1970年），第29页。

第八章　建构行为怎样被激发

引　言

英伽登把文学作品描述为一个能预示其意向客体的图式化结构，由于它缺乏确定性而不同于现实客体和想象客体。这样一个界定使文学本文服从一个参考框架，它能通过某些特征的出现或空缺促使读者对本文加以整理，但是这一主张暗指必须在熟悉的和特定的观点的框架里理解，甚至确认本文。如果真的如此，那么，读者是怎样理解这个本文的？本文的意义只能通过它超越现存参考框架这种实现而被建构。

当阿诺德·贝内特说："你不可能把一个人的一切都写进书中。"①时，他考虑到了在一个人的生活与能够对此生活加以描述的不可避免的有限形式之间存在着差异。从这一事实，可以得出两个十分不同的结论来。第一，正如英伽登所说，由于刻画人物的需要，本文中必然是一系列的"用一定程式表达的各个方面"，并且由于每个不完全的意图都由后面的来补充，

① 转引自米里亚姆·阿洛特编《小说家论小说》（纽约，1966年），第20页。

所以，就逐渐产生了完整描述的幻觉。第二，然而，如果刻画的人物是我们所熟悉的，那么，读者就能够把注意力转向这种有所选择的描述。在此情况下，我们不注意真实的幻觉，而注意客观现实的模式，因为这种选择的各个成分是根据客观现实创造的。对读者来说，这些有所选择的描述（由作者创造）使没有任何确定性的东西在书中呈现出系统描述的人物的各个方面，即使这些系统描述的各个方面都只能通过杂乱的本源（系统描述的各方面据此被创造出来）而表现出意义。这种本源自身不可能同既定的参考框架相联系，现实——无论它可能是什么——没有这样的框架，即使人物是以模仿现实的方式来刻画的，这在实质上也不是终结，而是一个表示某种更广阔意义的符号。在小说里，正如我们在下文所理解的那样，模仿现实的作用并不仅仅意味着想复制熟悉的现实；其功能在于使我们以新的眼光看待那熟悉现实。斯坦利·卡维尔在论述电影（这种具有相当逼真的形式的现代媒介）时写道："……如果让一个人观看表现他生活中完整一天的日常生活的电影，他一定会发疯。"①的确，象安东尼奥尼和戈德迪这样的电影导演都利用了这个特别的事实，正是通过审慎地消除日常生活及其表现间的差异，他们发现了观众忍耐的界限。某些电影为了表现一种使人不可忍耐的重复，常常有意地去复制日常生活，从而达到自己的目的。这一事实表明，现实本身对于表现来说不是根本的。

这一论证适用于文学本文的创造。阿多尔诺说："艺术实际

① 西奥多尔·W·阿多尔诺：《美学理论》，《全集》第七卷（法兰克福，1970年），第499页。

上是世界的全新创造，它妙在似与不似之间。”① 文学本文在它略具现实世界的轮廓这一点上说，它象这个世界；但是在它不能从现实的普遍概念中被完全推演出来这一点上说，它又不同于这个世界的既定观念。如果小说和现实的标准在于它们处理既定东西的程度，那么，显然，小说几乎完全不是既定的。它是一种有缺陷的媒介，甚至只是虚构的产物，因为它不具有任何现实的法则，然而它却反复具有似的。如果小说的划分只能依据那些在界定现实时所具有的有效准则，那么，通过小说来传达出现实便是不可能的。文学本文发挥其功能不是通过与现实的毁灭性比较，而是通过传达一个由它自身组织起来的现实。所以，当从既定现实方面加以界定时，小说就只是一种谎言；但是，如果从其功能方面（也就是交流）加以解释时，它就能超越所模仿的现实。作为一个交流结构，它既不同于自己所指的现实，也不同于它的可能接受者的处理，因为它在两个方面被实际化了：现实的普遍概念（从中它获得自己的所有组成部分）与假定读者的规范和价值。而且，正是明显地因为它既不同于现实又不同于读者，它才可以交流。这种不同要通过一定程度的不确定性而显示，这种不确定性较少联系于本文自身，而更多地联系于在阅读过程中建立起的本文和读者间的联系。这种不确定性有一种激发的功能——它引起读者对本文的“系统描述”。这种“系统描述”是完整过程的基本组成部分，对此我们还所知甚少，因为，虽然本文作品系统的价值观念和规范已经明显地被重新代码过，但是，重新代码本身的基础仍然是不明确的。由于未成文的本文决定着成文的本文，读

① 斯坦利·卡维尔：《所说一定等于所意味吗？》（纽约，1969年）第119页，这种观点来源于勒内·克莱尔。

者对未成文的本文的“系统描述”就包括了对于明确显示于本文中的情况的反应，这种情况通常便是被模仿的现实。并且由于读者对未成文的本文的“系统描述”将自身转变成为对于被表现的世界的反映，因而，小说必定总是以某种方式超越它所表现的这种现实。“艺术的目的远远不只是认识这个世界以至于对它进行补充，艺术是自主的形式，独立于那些已经存在的事物，并且有着自己的法则和独特的生命。”①这种形式是“自主的”，因为它们代表了不能从它们所传达的内容中演绎出来的那种内容。“在这种意义上，文学（以及与文学相同的其它艺术一定适应于各种艺术信息）将是不确定对象的确定指示。”②

看来不确定性产生于文学的交流功能，由于这一功能是通过本文中系统阐述出来的确定性而发挥出来的，显然产生于系统阐述的本文的不确定性就不能没有一个结构。事实上，在本文中存在着不确定性的两个基本结构——空白和否定。它们是交流的基本条件，因为它们诱发了发生在本文和读者之间的相互作用，而且在某种程度上，它们也控制着这种相互作用。

作为一种潜在联系的空白

我们所说的空白产生于本文的不确定性。尽管它与英伽登的“不确定性的地方”有相似之处，但是在性质和功能方面它们却是不同的。英伽登的术语用以表示在意向客体的确定性或在“图式的各个方面”的联系中存在的空隙；然而，空白则表

① 埃科：《开放的艺术作品》第46页，G·梅默尔特译，法兰克福，1973年。
② 同上，第31页。

示在本文整个系统的空白处，对它的补充造成了本文模式的相互影响。换言之，对联合的需要在这里取代了对完成的需要。只有当这些本文图式相互联系起来时，想象客体才能够形成，并且正是这种空白控制着这一联系的进行。它们要求本文的各个不同部分必须联系起来，即使本文本身并未这样表示。它们是本文的未被觉察的结合处，并且由于它们把本文的相互联系划分为图式和本文的透视角度，这样就同时触发了读者的想象活动。所以，当这些图式和透视角度彼此联系起来时，空白也就“消失了”。

联结性通常是本文结构的基本原则；阐述的本文（其中特定客体的主题得到展现或者特定客体的信息得以传达）严格遵守这一规则。在这种本文中，语言必须以下面S·J·施米特所描述的方式来使用：

> 建构意义的过程能够被……描述为不断递增的选择，——在言语意图的直接指导下——这是从与一定的因素（其关联对讲述者是清楚的）相关的作用和功能的可能性中选择的；这个过程最终引起了各种功能的具体化，这些功能规范地或者有选择地由适当的部属提供、限制，并且在形式上决定于它们在语言系统中的位置，这就使功能的具体化导向在交流意义上由于语言活动传达的信息而产生的一种相应的、意向的和情境性的适应。①

① S·J·施米特：《意义与概念，语言哲学语义学基础》（布伦斯维克，1969年），第139页。

这种讲述者意图的具体化在大的范围内是通过一定程度的联结性达到的。然而，空白中断了这种联结性，因此突出了联系的中断和我们对普遍语言的期待，这就在实际上控制了联结性。

联系的中断产生了许多功能，而空白能够在文学本文中发挥出这些功能。它们突出了语言的文学性运用和普通运用之间的差别，因为日常语言中所常有的意义必须首先变为小说中的内容。由于联结性的惯例是本文连贯的主要前提，因而在语言的实际运用中，这种连贯是被一系列在文学语言的运用中没有使用过的其它条件控制的。在这些条件中间存在着"作为言语母体的……非语词的行动框架"；接受者同"经验的一般参照系统间的联系由讲述者来承担"，另外还有共通范围的知觉"；并且接受者同交流情景的联系也是通过"讲述者的交际活动范围"来实现的。① 所有这些前提必须首先建立于文学本文，这正如我们在讨论文流本文的模式时所指出的。从文学本文中空白的增长看，这种条件的缺乏是明显的，这不同于日常实际语言；然而，不能把这些情况解释成一种缺陷，而应解释成能够聚合本文图式的一个条件，因为它是语境得以形成的唯一方法，即它产生了本文的连贯和连贯的意义。

从我们目前所谈的这些来看，在阐述的本文和虚构的本文中出现的语言用法表现出相当大的差异。每当阐述的本文说明其概要或传达信息时，它就含有对一定客观体的参照，也就是说，这要求语言行为的发展必须不断地被具体化，以便使言词

① 这些是由W·库玛在解释本文连贯性的实用语言学研究中提出的几个因素，并被S·J·施米特加以概括，见《本文理论》（慕尼黑，1973年）第158页。

获得其预期的精确。所以，大量的可能意义必须通过遵守本文方面的联结性而得到不断的叙述，而在虚构的本文中，充分的联结性由于空白趋于多种多样而被中断。它展现了不断增长的可能性，以致于把这些图式的联结留给了读者去做选择性的决定。

我们只考虑一下本文的作品系统以便考察这个过程是如何进行的。未现实化的规范和文学的暗指特性使其失去熟悉的前后关系；其非现实化产生了空白，而这空白至多只提供了联系的可能性。同时，如果这些规范……等等在它们熟悉的背景中被深藏起来，那么这些空白就会透露出至今依然成为悬念的内容。从而，这种对于至今尚未发现的可能性的透露又调整了相互结合的过程，正如在本文作品的系统里存在着空白那样，在这些策略上也有着空白。

作为一种透视结构，本文需要其透视角度不断地相互联结。但是，这种透视角度并不遵循精确的序列——它们混杂在一起，所以，联系不仅能在不同的透视角度的各个部分间建立，而且也在相同的透视角度的各个部分间建立。其中的某些部分可能毫无联系，甚至可能相互冲突。这种技巧相当明显地表现在乔伊斯和其它现代小说家的作品之中。其片片断断的叙述增加了大量的空白，以致于缺乏联系成了不断激发读者的形象—建构能力的根源。但是，这种技巧并不新鲜。只需要重新举出费尔丁的例子就行了，如奥尔华绥和布利菲的对抗即设置了相互对立的两个人物的透视角度（几个方面），并且让读者自己去想象这种联系①。本文的透视角度以其几个方面作用于读者

① 为了更集中地了解这个例子，可参看第二编第三章第65—67页，第四编第八章，第198—201页。

的想象，这种突出的例子只是表明结合的过程和本文的必要的连贯一定需要通过读者的想象活动来完成。空白以语言的日常运用为背景来建构这个过程；由于它们隐去了自己的一些参照点，就促使读者的语言规范的期待发生了混乱，他发现如果要全神贯注于本文就必须重新调整系统阐述的本文。

这个情况在实际语言的双重影响中不会发生，因为展开的联系能够通过询问对方而解决，所以，接受者不必要调动他的想象来解决这些问题。与此相似，一个阐述的本文也不需要接受者有很多的想象，因为它以完成自己的特殊意图（与某一特定的事实有关）为目的，即通过遵守连贯性来保证预期的接受。然而，文学本文的空白很需要一个联系的等值，它促使读者去发现那种所谓的“Archisem”。①是它潜在地左右着不相联系的各个部分，而且只要它一被“发现”，它便会立刻把这些零散的东西组成一个新的意义单元。

“联结性”概念并不限于本文的建构——在心理学中使用的“最优连续”概念与之等同②。这表明那些知觉事实（即导致知觉完形和知觉完形的相互联系）的一致性结合。在现象学、心理学中，这一概念具有通用的意义，而且它与虚构的本文之间的联系也显而易见。由于在这种类型的本文中各个部分的联结性被空白打乱，所以这种打乱将激发读者的想象，触发其一致性—建构的活力。

---

① 这个术语及其对于文学本文语义学的关联意义曾由Ju·M·洛特曼解释过，见《文学本文的结构》，R·D·凯尔翻译（慕尼黑，1972年），第216页。

② 这个概念的详细解释见阿伦·戈维茨基《意识场》（匹兹堡，1964年第2版），第150页。

我们关于形象—建构的讨论表明本文的图式召唤既有的知识并且还提供特殊的信息，通过它们，预期的——但又是不定的——客体被想象出来。然而，本文的作品系统的规范和透视角度的各个方面通常并不以任何可预见的序列被组织起来；的确，如果本文使读者用一种新的眼光来打量熟悉的世界，那么，可以说这种组合的序列就是不可预知的，因此，图式对于“最优连续”的原则来说是相当不够忠实的，然而这一原则却是任何成功的认知行为的先决条件。

文学中的组织原则——它制约着接受并使接受者集中他的想象于被感知的客体①——更经常地被打破而不是遵循它。这是因为本文以这种方式来组织，即它考虑到并且确实经常与其读者的特定处理背道而驰②。空白中断了图式的联结性，因而使选择的规范和各个透视角度成为断片的、不合事实的、差别悬殊的或有伸缩性的序列，它们废弃了任何“最优连续”的期待。空白自发地调动了想象，提高了读者的建构能力，他不得不尽力补充空白，把这些本文图式联系起来，成为综合的完形。空白的数量愈多，由读者来建构的各种不同的形象的数量就愈多，正如萨特所指出的那样，这是因为形象不可能被综合成一种序列，当一个读者通过许多细节集中创造一个新的形象时，他必然不断地舍弃某种形象。③我们通过建构另一个包含更多内容的形象来对抗这一个形象。

在这一过程中，空白具有审美意义。由于延缓了“最优连

---

① 参看第3章第五节论述的一致性建构的过程，第118—134页。

② 见鲁道夫·阿恩海姆的《艺术与视知觉》（贝克莱和罗斯·安格莱斯，1966年），第46页。

③ 见让—保尔·萨特《虚构，想象力的现象学心理学》，H·金恩伯格翻译（莱茵贝克，1971年）第220页。

续”，空白在形象—建构过程中就起着重要作用，这就从形象的建构和转换中取得了它的强烈效果。在此情况下，空白就引出了初级的和二级的形象。二级形象是我们排斥已经建构的形象的产物。如果我们引用常被提到的《汤姆·琼斯》的例子加以说明，那么这一过程就更为清楚了。当布利菲欺骗奥尔华绥时，这两个不同人物（只是透视角度）的缺乏联系的各个方面便引起这种想象，即完美的人缺乏辨别力，因为他竟然相信表面现象。但是，当汤姆卖掉了奥尔华绥送给他的马时，这种印象就会马上改变。两个教书匠被这种明显的行为搞得惊恐不已，可是奥尔华绥宽恕了汤姆，因为他在这种行为之后看到了良好的动机，尽管是表面上的。

所以，认为好人缺乏辨别力这个观念被证明是错误的，这样，原来的形象就被改变了；新的形象则是这个完美的人缺乏能力，他需要正确的判断，需要从他自己的态度中自己来得出结论。这个好人认识了良好品行，尽管是从另一虚假的表面上来认识的；可是当它们是假装的善良品行时，他也相信虚假的表面。此时此刻，我们获得了二级形象，它在实际上已处于小说真正主体的地位：读者可能获得了一个“辨别的观念”①，这显然需要有能力从自己的态度中自己去得出结论——这种能力要通过审视自己一定的指导规范来获得。当未完成的初级形象唤起了读者的期待时就变成了二级形象。通过中止“最优连续”，空白导致了形象间的冲突，因而起到干预（同时也激发了）形象—建构的过程的作用。正是这个过程使空白具有了审

① 见约翰·普雷斯顿《创造的自我》（读者在18世纪小说中的作用），伦敦，1970年，第114页，参见我在《隐在读者》中对这个过程所做的论述，第45—56页。

美意义。可以从两个方面对此加以最好的说明。第一，以批评的眼光看待俄国形式主义的知觉延长的艺术标准；第二考察由妨碍形象—建构所造成的后果。

俄国的形式主义者把艺术看作是一个被延长的知觉过程，他们坚信这会导致对艺术作品所要描绘的客体的较长时间的全神贯注。什科洛夫斯基写道："艺术的目的在于传达作为观看而非认识的情感；艺术技巧是把事物'陌生化'的技巧和有阻碍的形式的技巧，这一技巧增强复杂性、延缓知觉；因为知觉过程是艺术本身的目的，它必须被延长"。① 即使这种延长也会有终结的时候，因此由作品所引起的被延长的知觉或早或迟必须与我们将要提出的作品的"可消费性"相一致。

由于知觉的概念已经被详细地加以研究过了，在此我们不必多费笔墨。我们发现这个概念不适用于文学本文，因为没有特定的客体可以从本文传输给读者。即使什科洛夫斯基并不十分严格地使用这个知觉概念，它也暗示着明确地理解一个客体，而这个客体与想象过程中被结合的客体是有相当大的区别的。不错，后者也是作为一个独特的、明确的客体从每一建构过程中浮现出来的，但是，这时在这一过程中作为变化动因而起作用的因素允许其它或者同一个被重复的想象客体有新的具体化。这就保证了全神贯注的长度，这长度不可能通过什科洛夫斯基的拖延知觉而取得，因为在原则上，它潜在地延续着，没有终止。因而，艺术不是扰乱或拖延对客体的知觉，而是通过其不同程度的复杂性，阻碍了作为建构意义基础的想象行为。这就给全神贯注的长度带来了意义，这种全神贯注的长度

① 维可多·什科洛夫斯基：《作为方法的艺术》，J·施特里德编《俄国形式主义者论文汇编》第一册（慕尼黑，1969年），第15页。

正是艺术的特征。因为妨碍形象—建构不仅影响意义集合的每一个过程，而且导致意义能够以新的完形达到可重复的多样化。

为什么说判断文学本文审美潜能是对形象建构的妨碍，比说是对知觉的妨碍更能令人信服呢？这里有两个主要原因。第一，拖延的知觉必然最终被归结为一种明确的终结。然而，受阻碍的想象过程允许在同一本文中出现各种各样的明确的完形。第二，无疑，拖延的知觉促使通常知觉的“非自动化”，但却不能阻止这种非自动化的知觉成为重建的习惯化。受阻碍的形象—建构促使我们丢弃我们为自己建构的形象，从而使我们处于超出我们自己的创造范围的某种境地，因而就能够以我们想象的习惯方式创造出我们所不曾表达过的形象。可以说，拖延的知觉只能偶尔影响我们的心理定势，而受阻碍的形象—建构则由于产生了那些把我们从自己的创造中分离开来的形象冲突，而能够促使我们不断地调动我们的定势。

初级形象是通过在本文图式中提供的内容或者召唤并指引读者的方式创造其想象的客体。这种内容自身是明确的因而是选择性的，而且它对于被建构的想象客体来说具有比拟的功能。这一过程在前面章节中已有论述。尽管它联系于一定的事实，形象对于想象客体的形成来说仍有很大的自由，并且必然导致其固有内容归于次要地位，对此，萨特曾有论述①。这种被召唤的内容经常会有很大的修改，因而能够使它与形成想象的客体相适应。这种过程在日常行为中是常见的，例如，我们通常以我们的知识去“描绘”人们，他们的境况和我们同他们

---

① 参见萨特《影象论》第86、118、135、179页。

的联系。然而，在虚构的本文中，中止能够导致形象冲突的最优连续妨碍我们把所提供的或所召唤的知识形成明确的形式，因而也妨碍把这一知识“归于次要地位”的过程得以最终完成，因为读者被迫不断地舍弃一个形象而重新建构另一个。他在对自己的形象作出反应时，自身也开始了一个由本文所指导的各种形象相互作用的过程。“一个非现实的客体没有任何力量，因为它无法行动起来。但是，唤起一个多少有点生动的形象意味着多少有点积极地反作用于这一唤起行为，同时，还意味着把允许这样一个反作用发生的能力归因于想象的客体”①。

所以，受阻碍的想象的审美潜能可以概括为：在形成想象客体的过程中受阻碍的想象同我们习惯倾向于把本文所提供或召唤的知识归于次要地位这种现象截然不同。在被迫丢弃初级形象时，我们不仅必须反抗我们已经创造的形象，而且同时还必须去想象存在于被提供和唤起的知识之中的某种东西，只要我们惯常的指示框架还占据着主导地位，这种东西就不可能被想象出来。虽然在阅读时我们被自己所建构的形象吸引，但是它们的激烈冲突能够使我们将自己联系于那些吸引我们的形象。因而在原则上我们能够观察到我们所创造的形象，并且在我们创造它时也能够观察到我们自身。这种由受阻碍的想象所引起的距离，是理解的一个基本前提，因为通过虚构本文所给予我们的体验，我们理解了虚构的本文。强烈的形象及其生动的意味使一系列的空白得到了弥合，而这些空白则打破了“最优连续”，因而激发了一个被丢弃的初级形象，使它们被二级形象所

① 萨特：《影象论》，第225页。

取代。当然，毫无疑问的是，我们从在“最优连续”中设置了明确的模式的这些作品中也能获得某些内容，因而允许读者保留他的形象。然而，在这类例子中，我们不能调动起来进入与我们的活动相关的一些潜在联系之中，因为当一个冲突要求我们创造新的形象时，我们才能丰富相对于“连续”模式的本文而具有的贫乏的感觉。而生动复杂的“有阻碍的”本文同“连续”模式的本文是相对立的。

由于空白中止了本文模式的联结性，所以由此产生的最优连续的中断就激化了读者的想象行为，在这方面，空白是作为交流的基本条件发挥其功能的。文学本文从不同的方面并按不同的目的来运用空白，这将从后面为说明极端情况而精心选择的例子中看到。我们将研究艾维·康普顿—伯内特曾道出其特性的主题小说、连载故事和对话小说。

在主题小说中，如卡迪纳尔·纽曼的《得与失》，它所教侮和宣扬的意图以及本文图式的连续性，都被严加控制。很少有空白出现，因而给予读者的想象余地甚微。这类小说欲以表达的内容被预先安排在这样一个范围内：其想象的客体几乎完全不需要加以想象建构（纽曼小说的“想象客体”就是一种由于现代世界的人生问题而引起的对改信天主教教义的需要）。这种主题小说把它的题材作为一个特定客体加以描述，因而，阅读仅仅是保证其主题的确实可靠的交流，这意味着阅读大众的期待和处理必须尽可能完全地与其内容相一致。也就是说，本文的策略必须保证有一个能够向读者的经验领域中进行灌输的最优连续。为了这种教海意图而使用的技巧在重建知觉模式、情感、规范的历史以及趋向阅读群体的意向方面能够起到很多

积极的作用。从纽曼一直到社会主义现实主义，我们可以较为轻易地划分出这一历史过程的各个不同阶段。

主题小说在很大方面把它的内容从读者的建构活动中分别出来了，但是，它的策略仍允许在最有限的范围内的读者参与。然而，这并不关乎特殊意义的连接，只是涉及相对于那种意义的读者自己的情境而已。这种策略把读者限定在特定位置，这样一来，读者所能做的只是接受为他策划已定的情态。这种程度的参与是主题小说和所有与此相关的"类型"的创作的实质，因为它仅仅可以保证"特定的"内容成为读者的现实。但是，读者的参与必须严加控制，这样一来其范围必然是最低限度的。

这种教诲性的本文通常预期其特定读者的规范，因为它使自己适应于读者，并从而使读者也适应自己的意图，这种控制之所以能获得成功，主要是通过把它的空白联系限制在简单的是或否的选择这种范围内。这些作品中的主人公的透视角度总是以这种方式来组合：即读者把它联系于另一个透视角度，在接受或反对之间读者只须作出一种简单的选择。作为各个透视角度之间联系中断的空白，也只允许有这样两种可能性，所以，读者的参与被限制在对特定客体采取一种态度。这就是为什么主题小说的透视角度可以被成批地建构——移动视点的转换远逊于其它小说。

我们常常置身于主人公的透视角度之中，这样意向公众的期待规范就必然建立起联系。其它透视角度只起到一种参照(必定产生通过主人公所表现的价值接受或价值否定)作用。不过，这种选择完全保持了读者的权力。然而，必须有说服力地对读者加以引导，因为只有当这种选择被读者加以决定时，这

类本文的意图才能够现实——相反，将会引导读者去想象特定选择的余裕所暗示的内容。这样，小说的意图必然落空，并且读者也不会被“说服”。主题小说以及所有富于影响力的宣传和广告恰恰是以这种悬而未决但又在引导下的是—否选择技巧来安排的；它们在这一范围内获得成功，即预期的结果正好表现为读者想象活动的创造。

如果说空白以其中止联系性而激发了读者的想象行为，那么主题小说则会严格地控制这些空白，甚至不要空白。然而，为了某种商业意图，这种行为也会被利用，但是此时这种行为是获取成功的空白的有控制的增殖。这种技巧的典型例证是连载小说。当连载小说每天都出现在杂志和报纸上时，它们有赖于广大的公众影响——为了自身（还有杂志）它们必须吸引公众。在十九世纪，这种效果关乎着利益。杰出的现实主义小说家实际上就是通过这种出版形式来推销他们的小说的。事实上，查尔斯·狄更斯每个星期都写许多小说，并且在分期连载中他努力尽可能地了解他的读者对连载小说有何设想。

十九世纪的读者经历了我们这里所描述的体验：他们常常更喜欢阅读连载小说，不喜欢以书的形式出版的小说（还是这部小说）①。如果读者在当天的杂志上浏览了连载小说，就能够重复这种体验。这类小说常常类似于日常琐事，因为如果它们要获得商业上的成功就必须适应广泛的读者，因而它们不敢过于冒犯在广泛的读者中流行的所有规范和价值观念。如果我

① 更详细的有关材料，见拙作《散文小说中的不确定性和读者的反应》，收入《叙述面面观》（《英语学会论文集》，1971年），J·希利斯·米勒编选（纽约，1971年），第14页。

们阅读这些分期连载的小说，它们也许会紧紧抓住我们的兴趣，但是，如果它们是以一本书的形式供我们阅读的，我们却会把它搁置一边。这种差异产生于连载小说中运用的切割技巧（cutting technique）。它常常是在悬而不决的焦点上中止，而这里正是读者很想看下去，想了解一场舞会、一段情景等等的后来情况如何的时候。中断和紧张的连续延长是这种切割的基本功能。这引起我们试图去想象小说将如何展开，在这方面，我们加强了自己在故事发展过程中的参与。狄更斯是运用这种技巧的大师；他的读者都成为他的"合作者"。

切割技巧很多，其中有一些比起简单的虽有高度吸引力的悬念方式来要更高级些。强化读者想象行为的一般方法是突然中断新的人物或者甚至是不同的情节线索，从而促使读者尽力去发现既有的熟悉故事与新的意料之外的情景之间的联系。让他面对多种复杂的可能性，因而使他重新描绘出失去联系的内容。信息的临时抑宕具有激发作用，这种作用通过可能解决的细节暗示得到进一步的强化。空白促使读者把小说同生活联系起来——他同各种人物生活在一起，并且经历他们的活动。由于他缺乏有关小说连续的知识，因而他和人物的联系是在这种程度上，即人物的将来对他来说具有明显的不确定性。

因此，连载小说造成了独特的阅读。其中断是审慎而又有预谋的，并非胡乱编造。在连载小说中，中断出于策略上的考虑。如果读者的阅读是连续的，中止（强加给他的）就迫使他去想象更多的内容，这样，如果一篇连载的本文能有不同于书本形式的本文的感受，那在原则上是由于它引入了附加的空白，或者通过对下一个连载部分的停顿的方式来强调现存的空白，两者必居其一。这不是说它的质量就高一些。中止只产生

出不同种类的现实化，促使读者通过填补这些附加的空白更积极地参与。

S·克拉考尔对于电影曾有过类似的研究。预告一部即将上映的影片使用了一幅蒙太奇画面，借以激发观众的想象，使他急于想看这部影片——虽然它并不能满足他的期待。①无论是电影预告还是连载都完全是为了商业目的来运用策略性中断这种技巧，从而调动想象过程的基本结构的。

第三例则完全不同。在艾维·康普顿—伯内特的小说中，空白既不是有限制的，如主题小说，也不是出于商业目的，如连载小说；相反，空白本身成了目的。她的所有小说都是由人物间几乎不停顿的对话组成的。②然而，这种对话与我们的规范的对话期待相去甚远，因为通过注意双方影响的所有基本条件，它似非而是地暴露了这些期待。正在交谈的人物都处于相同的背景之中，因而他们的交流都受相同的规章的制约。而且他们都履行了另一个重要条件以保证话语行为的顺利进行：他们提出一个又一个问题以保证他们能把握所说的内容。对于这种保证话语行为顺利进行的条件来说要能够完全地履行是很困难的。因而其结果是不断地失败甚至成为灾难。各种话语行为都不用于增进对事实和意图的理解，而只揭示出从每一言论中产生的愈来愈多的暗示。因而，日常语言中（对话）的注重实际的定向语言被语言的难以估量性取代。由于每一种言论都潜伏在复杂的前提里，所以，此处的对话就带有未完结的暗示。

① 西格弗里德·克拉考尔：《电影理论》，弗里德里希·沃尔特和鲁思·泽尔恩钱译（法兰克福，1964），第237页。
② 这种技巧的详细研究，见伊瑟尔德在《读者》第234—256页。

每个讲话者的言词都留有余意；而对方则试图以自己的言语来填补这个空白，同时，这又进一步留下了空白，仍需要同伴来补充，等等。对话的结果是无尽头的。用希拉里·科克的话来说，对话"不是他或她在'现实生活'中所说的内容的摹本，相反是所说的内容加上所暗示的内容，而非所说的内容加上已经理解的虽未暗示的内容"。[①] 由于言词只是含蓄的预示，并且空白动力因而甚至对人物自身来说也常常是陌生的，所以对方就只能不断地试图了解这种言语之后的内容。当他努力探究不明确的主旨时，他把握每种言语的特殊条件，这使他不仅补充了空白而且也提出了新的空白，因为他自己的回答也将继续包含一些隐蔽的主旨。因而，空白在这种意义上来说同我们对话的规范期待就是不同的了：其中心点不是已说的内容，而是留有余意。所以，这些言词本身变得愈来愈难预料，人物相互间的想象也变得愈来愈丰富。

在这类小说中，这些人物自身在一个过程中相互影响，这些从另一方面来说将由读者来补充完成，因为他要聚合本文的意义。这就是为什么对于特定的内容来说读者会感到他自己也会遇到被拒绝的情景的原因。的确，从表面上看，他的地位类似于主题小说的读者。但是，同各种内容已被安排好的主题小说不同，康普顿—伯内特的小说变换着选择的所有可能性——甚至当言语表现出自身的明确性时也是这样。当今，我们已厌烦了主题小说，因为它仅仅留给读者这些自由，即去想象他正在志愿接受一种看法，事实上，这种看法是偷偷强加于他的；而艾维·康普顿—伯内特的小说留下了多方面的空白，这是读

① 希拉里·科克"新小说"，载《听者》第58期（1957年）。

者真正需要的。以这种方式组合的空白不仅中止了本文的联系性，而且能够使读者将自己的生活体验同本文联系起来。如果人物的行为对我们来说似乎是格外不可能的、下流的和“不可想象的”，那么，我们就得考虑究竟是什么决定着我们对可能性、高尚和可想象性的感受。这就是我们补充这个“多方面的空白”的方法。一般说来，这种过程会有下述两个结果之一：或者是紧紧地抓住我们的先入之见，在此情况下，我们不具备这些人物所揭示出的意识，这只有通过把握言外之意才能逐一接近；或者我们抛开自己的观念并且以批评的眼光来看待它们。如果我们能够这样做，事实上我们就建构了小说的意义，不管我们自己预想的内容是什么。所以从另一方面看，本文的显著结构制约着这种想象活象中出现的难以控制的想法。在反抗制约着他的想象的各种条件时，读者能够回到他暂时失去但又总是期望从文学本文中得到的先在位置上来，因而他获得了对于理解来说是必要的分离。在这类现代文学作品中，读者的基本期待的恢复与他已有的规范和价值的实现相一致。

在对主题小说、连载小说和艾维·康普顿—伯内特的小说所做的比较中，我们已经发现文学本文的空白是如何被宣传家、商业性和审美的目的所利用。主题小说减少空白是为了灌输；连载小说增加和加强空白是为了刺激特殊的好奇心；现代小说以空白为主是为了适应读者自己的创造。这三种类型在空白的各种可能使用中是极端的例子。然而，对我们来说重要的问题不是它们的用法有多么不同，而是潜藏于它们之后的结构。由于中止本文的连贯性，空白将自身变为想象活动的刺激物。在此条件下，空白在交流中起到了自我调节的结构作用；它们中断的内容成了读者想象的催化剂，促使他补充被隐藏的

内容。因而，这种自我控制结构按照自我平衡的规则发生作用。正如我们所到的，平衡可以通过许多不同的方法来达到；但是，这个结构自身却仍然是不变的：它是一个空白点，不仅引起而且引导想象活动。就这方面来说，它是本文和读者间相互影响的基本因素。

空白的功能结构

我们现在来进一步研究空白作为交流过程中的引导而具有的基本功能。由于空白表明本文各部分间联结的中断，同时也就为即将形成的上下文的连结准备了条件。然而，根据定义来说，空白显然并没有自身的确切内容。那么怎样描述空白呢？象一块空间那样，它们自身什么也没有，然而作为“无”的空白对于引起交流却是必不可少的动力。每当本文的各个部分间不连贯地并列起来时，就必然会有空白的出现，打破本文的预期秩序。洛特曼写道：“把本文分为具有相同价值的各个部分能使之具有一定的秩序。但是，更为重要的似乎是这种秩序不能始终一贯。这样本文才不致于机械呆板，所涉及的结构也不显得累赘冗长。本文的条理性连续具有组织能力，它能把由不同成份组成的材料组织成为一个连续整体，但同时并不排除其异质性。”① 的确，这种异质性在原则上是不能从本文中排除的，因为如果排除了异质性，那么各个部分和由这些部分组成的同质整体就失去了基础，并且形不成任何特定的客体，所以只有将它们一个个相互联系起来，才能够建构所谓的“客体”

① 洛特曼，《文学本文的结构》，第201页。

或者本文的世界。

但是，如何充分地控制由异质部分组成的同质整体，防止本文世界——至少在结构上——仅仅根据任意的主观意志来建构？我们的出发点必然是：每个本文部分都没有自己内在的确切性，但却在与其它部分的联系中获得了这种确切性。在这里，可以把文学与其它媒介物如电影结合起来。在提到电影的连续镜头时，巴拉斯说："即使最富有意味的镜头也不能充分地表现画面的整体意味。整体意味主要是由画面同其它画面间的联系情景决定的……在任何情况下画面都不可避免地要通过自己在一系列的整体联系中的情景来呈现自己的意味……可以说画面具有表现意味的趋势，而这要通过它与其它画面的联系来实现。"①

文学本文的各个部分恰恰类似于这种模式。② 在本文的各个部分与删掉部分之间有一处空间，引起可能联系起来的完整网络，赋予每个部分或形象以明确的意义。不论是什么控制着

① 贝拉·巴拉斯《电影的精神》，W·克纳克译（哈莱，1930年版），第46页。

② 这种结论基于词与意义之间的一般联系，如戈维茨基在《意识场》一书中所描述的，见该书第262页讨论斯托特的意义理论的那些部分——斯托特的理论在当代阅读研究中仍然起着重要作用：例如，意义的载体是印在纸页上的词，对词语的感知引起了一种特殊活动，通过它读者把握了被表现的思想。如果把词理解为有意义的符号，而不仅仅是在白纸上的黑色笔划，那么，这只能是因为对词语的感知引起并激发了意义—理解的特殊行为。然而，被理解的词语在任何方面都不属于被理解的意义，它们通过这些行为而建立在对那些词的感知之上。当我们正在阅读一个事实报告，或者一篇理论文章时，词语，无论就其单纯的物质存在还是作为符号，也就是说就它们维持意义—理解的行为而言，在被理解的意义语境中没有作用。意义—理解的行为也没有这种作用。这里，意义在客观性方面被认为不同于意义的理解……在任何情况下，意义单元的组成部分都不是意义载体，不论就其自身，还是意义单元的某个部分都是如此，因为作为一个整体的意义单元，和它的组成部分一样是通过它的特殊活动而被理解的，并且通过意义载体的理解而得到强化。同理，意义的载体不可能反过来构成它所负载的意义的部分。

意义，其自身是不明确的，因为正象前面已经指出的那样，只有在联系中方能使各个部分获得意义——这里，没有用作比较的第三者。然而，如果空白展开了这个可能联系起来的网络，那么它必然具有一种潜在的结构，调节着各个部分相互制约的方式。

如果我们一定要把握这种看不见的结构——它调节但不表现联系甚或意义——，我们就必须时时注意到各种各样的形式，在这些形式中本文的各个部分是按照读者的视点来描写的。其最基本的形式在小说中随处可见。突然中断情节线索或者向着出乎意料的方向继续发展。一段叙述集中于一个特殊人物，尔后又突然转向对新出场的人物的介绍。这些陡然改变常常由新的章节来表示，因而能够清晰地区别出来；然而，这种被区别出来的对象与其说是一种分割，不如说是对于寻找失去的联系的一种无言邀请。此外，在每次连续的阅读活动中，只有本文透视角度的某些部分进入读者的移动视点之中，而且它们常常是相互联系的而非中断的。空白的增加必然是通过对每一本文透视角度的不断再分而产生的：因而，叙述者的透视角度常常被分裂为隐在作者的透视角度，而这与作为叙述者的作者的透视角度是对立的；主人公的透视角度可以同次要人物的透视角度相对，虚构读者所具有的透视角度可以分割为他自己具有的明晰看法和他对此看法必须采取的含蓄的态度。

由于读者的移动视点贯穿本文的所有部分，所以，在阅读过程中它的不断转换就把这些部分互相联结起来了，因而，逐渐组成了一个透视角度网络，其中每一种透视角度不仅展现了另一种透视角度的视域，而且还展现了预期的想象客体的视域。因此，单一的透视角度不能等同于这种想象的客体，它只

能构成想象客体的一个方面。客体本身是相互联系的产物，它的构成在很大程度上受空白的调节和制约。为了解释这种构成，我们首先简要指出空白的功能是怎样的，而后举例阐明这种功能。

在阅读流程中，通过前面各部分的衬托对比，各种不同的透视角度片断逐渐集中起来并且呈现出它们的现实性。因而，人物、叙述者、情节以及虚构读者的透视角度片断不断依次被排列为一个序列，同时也成了交互影响的因素。作为本文各个部分间的空隙的空白，促使各个部分连结在一起，这样就为读者的移动视点提供了视野。当至少有两种相互联系和相互影响的看法时，常常会形成一种有参考意义的视野——它是整个理解过程中的最小组织单位，也是移动视点的基本组织单位。戈维茨基以其对格式塔理论的改造清楚地阐明了这一问题，即自觉的大脑把外在的材料纳入“视野”，从而为完全理解创造前提。① 因而空白的第一个结构特征是它能够给相互影响的具体化组织一个有参考意义的视野。

然而在这种视野中出现的各个部分在结构上具有相同价值，它们交织在一起，并突出了它们的相似与差异。这种联系引起必须消除的张力，正如阿恩海姆在一个更为常见的语境之中所注意到的那样：“第三方面的一个功能就是当第二方面的情况变得令人不安时来进行补救。”① 当给予有参考意义的视野中的各个部分以一个普通的结构——这个结构让读者把各个

① 见格威茨基《意识场》第309—375，又见艾尔弗雷德·舒茨／托马斯勒克曼，《生活世界的結构》（纽维德和达姆施塔德，1975年），第196页。
② 鲁道夫·阿恩海姆：《走向艺术心理学》（伯克利和洛杉矶，1967年），第293页。

部分的相似与差异联系起来并且因此而把握了构成这种联系的模式——时就出现了这种第三方面。然而，这个一般结构也是空白，它需要想象活动来补充。空白似乎在读者的视野中已经改变了自身的状况。它作为本文各部分间的空隙，暗示它们的“联系性”，并因而把它们组织成为相互联系的整体。但是，随着这种“联系性”的建立，空白——作为这些相互影响的各个部分的未被系统描述的结构，促使读者把这些部分明确地联系起来。从上面所说的状况改变中我们可以推断，空白对发生于读者移动视点的有参考意义的范围内的所有作用有着重大的制约性。

下面我们来看看空白的第三个也是最根本的功能。一旦本文的各个部分被连接起来以及明确的联系被确立之后，能够构成特别阅读时刻的有参考意义的范围就形成了，它具有明确的结构。正如我们所曾指出的，通过使视点在本文透视角度各个部分之间的转换，就使可参考范围内的各个部分变成了整体。视点在每一特定时刻的集中注意的部分成了主题，而此刻的主题又成为下个部分呈现其现实性所依附的视野，如此连续下去，以至无穷。每当一个部分成为主题，前一个部分就必然失去其主题的关联，① 而成为一个处于边缘上的和主题上的空白点，这个空白点可以而且常常被读者占据，读者因此可以把注意力集中在新的主题部分。从这个意义看，说处于边缘上的或处于水平位置上的点是空缺（Vacancy）而不是空白（blank）可能更恰当一些；空白是指本文中悬置的联系性，而空缺则是指

---

① 有关改变关联和放弃主题关联的问题的论述，见阿尔弗雷德·舒茨《意义重大的问题》（纽黑文，1926年），A·V·贝耶译（法兰克富，1976年），第104页、145页以后。

存在于移动视点的有关视野中的非主题部分。因而，空缺是确立审美客体的重要的指导手段，因为它们制约着读者对新的主题的期待，而对新的主题的期待反过来又制约他对上一主题的看法。然而，这些变化在本文中未加系统的描述——而是通过读者的想象活动完成的。因而这些空缺便通过相互的改变促使读者把各个部分联合成一个视域，又从这些视域中形成各种观点，在最终把本文透视角度转变为本文的审美对象的过程中，通过转换主题和视野就使每一种观点既适合于后者也适合于前者了。

为了说明在移动视点的有关范围内由空缺所激发和控制的作用过程，我们现在再举个例子。这个例子还可以帮助我们描述空白和空缺的各种结构特征是如何联结的。如果我们再来分析《汤姆·琼斯》这部作品，我们就会发现这个过程是如何进行的。费尔丁的小说是我们所选择的最佳例子，因为它最好地运用了主题和视野结构来表现其人物特性的预期形象。为了便于说明我们现在的意图，这里只选出人物的各种透视角度就够了：即主要人物的透视角度和次要人物的透视角度，它们反过来又根据各自的不同出发点和意图分裂着主要的本文透视角度。描绘人性的目的是通过一个作品系统而达成的，这个作品系统融合了十八世纪的思想体系和社会体系的流行规范，并把它们表现为决定最重要的人物行为的东西，通常，这些规范总是以或明显对比、或不太明显对比的模式来安排的：奥尔华绥（仁慈）与斯夸尔·韦斯顿（主导情欲）相对立；两位教师也是这种对立，斯夸里（永久合理的事物）和斯韦伟姆（作为邪恶阴沟里的人的灵魂）；而他们又同奥尔华绥相对照。还有其

它各种各样的对立面——例如，对爱的看法，这一点在索菲娅（爱好自然的理想）、莫利·西格里马（诱惑）和贝拉斯夫人（腐败）中都有所表现。所有这些都服务于同主要人物的观点作比较，在此主要人物的透视角度与这些人物的透视角度之间的联系变成了一种张力，这种情形通过汤姆与布利菲的对比得到了显著的表现：布利菲遵循他的良师益友的规范并被毁掉，而汤姆背弃这些规范并获得人生价值。

因而，在单个情境中，主要人物就同自由主义道德、正统神学、泛神论哲学、十八世纪人类学和十八世纪贵族统治的规范联系起来了。人物透视角度之中的对比和不一致产生了脱节，这促使主人公和规范一个个清晰明白地显示了出来，而且通过它把各种独特的情景联合成为一个参考视域。主要人物的行为不受规范的制约，而是通过连续的场景把规范转化为人物性格的具体表现形式。然而，这已经是读者为自己所作的观察了，因为这种综合很少出现于本文之中，即使在主题和视野结构中曾预示了这种综合。在主要人物和次要人物的透视角度之中不断产生的差异造成了一系列的观点变化，同时每个主题都失去其关联，但在暗中却仍然影响和制约在它之后的部分。

每当主要人物违背了规范——正象他常常所做的那样，组合的场景就可以用下面两种不同方式中的一种来判断：或者是规范表现为人性的突然丧失，在这种情况下，我们是从主要人物的观点来看主题的；或者是背离规范表现出人性的不完善，在此情况下是规范制约着我们的看法。在这两种情况下，我们获得的是被转变成一种明确意义的相互作用的同一结构。对于体现规范的那些人物来说——特别是奥尔华绥、斯夸尔·韦斯顿、斯夸里和斯韦库姆——人性是依据一种原则来界定的，因

而与这一原则不相符合的所有可能性都可以从相反的观点来看待。这甚至适用于奥尔华绥，他那富有寓意的名字就暗示着他道德的完善，然而，这完善也常常使他的判断模糊不明[1]。但是，当这些被否定的可能性对事件的进程产生了它们的影响，并且因而揭示了所涉及的原则具有局限性时，这些规范就表现出不同的形态。事实上，人性表面上的消极方面在同原则自身作斗争，并且怀疑原则与其局限是成比例的。在这方面，由本身便值得怀疑的规范对其它可能性所做出的否定导致了人性的实际变化，这种变化呈现出明确的形式，以至于规范被显示为对人性的一种限制。

读者的注意力不再集中在规范表现了什么，而集中在规范的描写排除了什么。因而，审美对象——人性的整个范围——产生于那些由被否定的可能性所暗示的内容。在这方面，这些规范自身所具有的功能发生了改变：它们不再代表流行于十八世纪思想体系中的社会调整者，相反它们表明它们是对人类体验抑制的总和，因为作为刻板的原则它们不允许有任何改变。每当这些规范成为占突出地位的主题，而且主人公的透视角度仍然处于隐蔽的地位时，这种改变便会发生，它制约着读者的视点。但是，每当主人公成为突出的主题，次要人物的规范影响视点时，他的善意的自发行为就变成了冲动本性的堕落。因此，主人公的地位也发生了变化，因为它不再是我们用来判断规范整体的出发点；相反，我们发现即使是最好的意图如果不慎重地加以引导，那它们也会成为泡影。如果能够自我保护的

① 见亨利·费尔丁《汤姆·琼斯》11.6（人人丛书，伦敦，1962年）第57页，又见迈克·欧文著《亨利·费尔丁，试验的现实主义者》（牛津，1967年），第137页，他从这个特殊的失败中推断了操纵读者立场的功能。

话，那么，自发性行为必须加以谨慎的控制[1]。

由主题和视野结构的相互作用所产生的转变与在参考视域内空缺的改变着的位置紧密相连。一旦由前面部分的边缘性位置所决定的主题被把握住，反馈就一定会发生。并因而反向修正了读者视点的决定性影响。这种交互转变在本质上是阐释性的，即使我们还不可能了解由我们视点的转变和相互制约所产生的这个阐释过程。在此意义上说，空缺把活动视点的参考视域转变成了一个自我调节结构，这种结构被证明是本文和读者间相互影响的一个最重要的环节，它使本文各个部分的相互转变避免了随意性。从小说《汤姆·琼斯》中所引申出的多样化的反响的历史就充分证明了这一点。解释的差异并非来自上述的结构②，而是来自由作品系统所引起的不同的想象和体验。

所以，甚至十八世纪各个不同的读者都根据各自对正统的英国圣公会教义的态度，对斯韦库姆——正统的神学家——形

---

① 参见费尔丁《汤姆·琼斯》第三编第7章，第92页，和第十八编，最后一章，第427页。

② 即使在内容方面，主体之间一定程度的一致就其由相互作用而引起改变来说是可以达到的。当某种解释仍然受着有效的主题和视野结构的制约时，那些在每一范围内发生变化的连续视点最终将能够发现，十八世纪思想体系的刻板的规范原则妨碍着体验的获得，而主人公开放的自发性行为和冲动的本性又预示了他在其各种冒险活动中迷失方向的危险。因而，流行的规范对自我保全来说是危险的。因为它们抑制人生的偶然因素，这些偶然因素超越了规范的有效范围。另一方面，主人公也使我们深深感到对自我保全来说是危险的，当自发性行为（无论意图如何好）和冲动在体验的滥潮中无选择地沉溺时，就会产生这种危险。所以，自我保全既不能依靠流行的规范也不能依赖自发性活动，而要依靠由在改变的体验中的自我调节产生的行为模式，如果要具备这种行为模式，就须要有敏锐的辨别力，来对待在每一种境况中所潜藏的各种不同的选择。但是，虽然仔细斟酌最终保证了自我保全，我们仍然没有获得这种行为的具体内容。这些暗示了小说的审美对象。正是在这一点上，本文的一系列潜在的解释得到了广泛的扩大。但是，在开始说明这种解释的清楚明白的主观性之前，首先应当注意引起这种主观性的结构条件——不仅仅因为是这些条件才使得主观的结果能够在各个主体间被讨论。

成不同的看法[1]。然而，这一事实与主题和视野结构无关。只有当读者拒绝改变他的视点时——换言之，只有当读者不准备从主人公的观点来看待斯韦库姆时，主题和视野结构才会被推翻，因为对读者来说，正统的规范体现了一种贯穿生活各个方面因而不容置疑的体系。在费尔丁批评史上也有一些这样的例子。许多读者认为这部小说亵渎神灵，这表明了主题和视野结构的潜在效果：通过把神圣的规范与新奇的经历相对比，本文阐述了迄今未揭示的规范的那些各个方面，从而在那种规范的忠实信仰者中间引起了爆炸性的反响。

从这一事实中我们可以推断出一个一般性的结论。读者越是被推向意识形态的观点，他便越是难以接受理解的基本主题和视野结构，这一结构调节着本文—读者的相互作用。他不允许自己的规范成为主题，因为这样一来，他的规范就必须自动地采纳实际化的观点所固有的批评意见，这种实际化的观点就构成了背景。如果诱使读者参与本文中的事件，却仅仅发现他应该对他不愿表示怀疑的价值采取一种否定的态度，那么，其结果常常只能是公开拒绝这部作品及其作者，甚至这种反应仍然证明了这一结构的有效性并没有降低，并能在某受刺激的接受者中产生非自愿的自我分析。

总之，虚构本文中的空白引起并指导读者的建构活动。作为透视角度的各个部分之间的联系性的中断，空白标志着对于等同的需要，因而，它使各个部分交相冲突，而这又反过来把读者的移动视点组织成为一个参照视域。产生于具有异质关系

① 与此相关的原始资料详见F·T·布兰查德《小说家费尔丁，历史批评研究》（纽黑文，1926年），又见海因茨·龙特《理查逊和费尔丁的光荣史》（《科隆英国语言文学文集》，第25集，莱比锡，1936年）。

的各个部分间的紧张，通过主题和视野结构的作用来解决，它使读者的视点集中在主题部分，从被读者自己的观点所占据的在主题上有空缺之处的位置来把握主题。主题上的空缺之处仍然留存在背景之中，与此相对产生了新的主题；它们制约并影响这些主题，反过来，它们又受主题的影响，因为当每一个主题成为下一个主题的背景时，空缺就发生了变化，它允许相互转变的发生。因为空缺是通过阅读过程中的观点序列来建构的。因而读者的视点不可能随意地发展；主题上的空缺之处常常被当作一种手段，通过它作出选择性的解释。

这里需要强调两点：1.我们描述了空白的结构，但是为了阐明本文和读者间的中心点，我们是以一种抽象的，稍微有点推理的方法来说明问题的。2.空白具有不同的结构特征，它们相互交织。读者补充本文中的空白，因而产生了参照视域；而产生于这种参照视域的空白反过来又被主题和视野结构所补充；同时从并列的主题和视野中产生的空缺被读者的视点占据着，通过它各种各样的相互转变导致审美对象的产生。上面所概括的结构特征使空白发生变化，以致于空白点的变化位置显示出对于确定性的明确需要，这种确定性将由读者的建构活动来完成。在这个意义上说，变化的空白设计了一条途径，移动视点沿着它而运动，并受着自我调节的序列的指导，在这个序列中空白的各种结构特征相互结合起来。

现在我们能够更明确地概括出读者对本文的参与究竟是怎么一回事了。如果空白对我们所描写的活动起了主要作用，那么，参与就意味着读者并非简单地把本文提供的各种内容“内化”，而是他必须使这些内容相互作用，并从而使他们相互改变，这样一来就形成了审美对象。空白的结构组织了这种参

与，同时呈现了在这一结构与阅读主体之间的内在联系。这种相互联系同皮亚杰所指出的完全相同："总之，主体无所不在，充满活力，因为每一结构的基本特性都是自我建构的过程。"①

虚构本文的空白具有典型的结构，其功能在于引起读者的建构活动，这种活动的实施使交互影响的本文内容变得明晰起来。变化的空白产生了彼此冲突的形象序列，在阅读的进程中，这些形象相互制约。被丢弃的形象自身影响着后来的形象的形成，即使后者是为了克服前者的不足。在这方面，各种形象结合成为一个序列，而且正是通过这个序列才使得本文的意义在读者的想象中活跃起来。

在相互作用的结构中的历史差异

在本文和读者之间的相互作用中，空白起着中枢作用，这种作用可以通过由空白所建立的相互影响的各种不同模式来加以说明，这些不同的影响模式显著地表现在文学史中。我们所举的费尔丁的例子就显示了比较简单的结构，事实上它是十八世纪散文小说的典型例子：读者视野中的各个部分主要由不同的人物透视角度组成。这些透视角度按照一定的等级模式构成，即主人公高高在上而小人物屈居其下。对这些不同的观点的评价在一定程度上是通过本文自身来决定的。

在整个十八世纪，还出现了另一种很重要的透视角度：即虚构读者的透视角度。与虚构读者平行的是叙述者，他偶尔介

① 让·皮亚杰：《结构主义》，由L·哈夫利格翻译（奥尔滕，1973年，第134页。

入，产生进一步的透视角度。这里，从各种人物到虚构读者再到叙述者也有等级的安排。但是，当相互影响和冲突的各种环节源于人物和虚构读者的透视角度时，问题就真的复杂化了。

斯泰恩的《特利斯川·项狄》是个适当的例子。在此，读者的视点必须更频繁地转换，同时还要注意到大量的本文透视角度，因此，波动于人物，叙述者和虚构读者的透视角度之间，使所有这些情况相互转变。由于虚构读者的透视角度主要用来概括对本文中的事件的态度，因而，这种改变一定适应着这种态度的要旨，——换言之，虚构读者的态度由真正的读者来改变。叙述者的透视角度意味着对本文中的事件的评价，当它在主题和视野过程中同其它透视角度发生冲突时，也可能发生类似的改变，但是，十八世纪的小说在极大程度上把叙述者牢固地放在了金字塔的顶端；他的评价是叙述中的一些确定点，促使读者放弃自己的立场，从而接受叙述者的观点。叙述者的这种透视角度起着一种保证作用，即保证做出正确的评价。

然而，到了十九世纪，这种透视角度就发生了微妙的变化：叙述者成了这样一个角色，他不再被等同于隐在的作家，而是失去了其任何保证的可靠性，被其它透视角度消弱了基础。布思称之为靠不住的叙述者①。说他靠不住是因为他的评价不再是那些由隐在的作家所提出的评价的代表，并且常常同那些最终构成作品“意义”的评价完全相反。

从这些对于主要透视角度的细致划分中，我们可以得到有

① 这些术语见韦恩·C·布思，《小说修辞学》（芝加哥，1963年第4版），第211页、339页。

关它们的功能的某些一般结论。人物透视角度的分化带来既选规范、文学的参考系及其适用性质之间的冲突，结果这些规范被改变了。虚构读者的透视角度的分化产生了再次被改变的各种不同态度，因而，读者对本文事件的态度不再由他的习惯思想所决定。叙述者的透视角度的分化促使特定的和预期的评价转变成为一种背景，在这个背景之下读者能够产生评价事件及其意义的新的标准。所以在读者的参照视域里，不仅各个人物及其联系必然被结合在一起，而且给予读者的种种态度和评价也必然被结合在一起；这些都曾经一直建立在已被接受的规范之上，但是现在它们却呈现出不同的面貌，这是因为从人物透视角度观察的缘故，而原先它们本来是要适应这种透视角度的。

在人物透视角度范围内，十八世纪的等级安排（主要人物居上，次要人物居下）在十九世纪日益变得模糊起来——如有位作家曾这样来描写这种主角的毁灭：《一部没有主角的小说》。这种趋势有时甚至适用于虚构读者和叙述者的透视角度①。所以，读者的视点变得缺乏明确的定向，这相应表现出他对自己的建构活动的更大要求。通过这种对同等排列的透视角度的各个部分所进行复杂的组合，相互影响的模式就变得更加开放。

正如我们已经指出的那样，在读者参考视域中的空白，有一个基本的功能，即促使本文的各个不同部分紧密结合在一起，并且通过这些部分的相互影响，把它们变成一种审美对象。

---

① 详见伊瑟尔《隐在读者》，第101—120页。

在十九世纪的小说中，态度（虚构读者）和评价（叙述者的透视角度）在这个过程中起着越发重要的作用，因此往往须经重新评价。过去，人物的透视角度仅仅用来例证所选择的某些规范发生了变化，而虚构—读者的透视角度通常发挥着控制各种态度的功能。但是现在，虽然叙述者的评价也被描写在相互转变的过程之中，但是作者不再提供任何权威性的定向指导。不再有用来判断所叙述的事件的固定的参照框架——这样的框架必须在理解活动中产生。失去这种主要的定向指导，透视角度的各个部分将更加紧密地交织在一起，因为意义在很大程度上不是产生于那些被表现的单独的透视角度之中，而是产生于那些透视角度意欲得到的不断变化之中（十九世纪文学中相互影响的模式日益复杂化，这表明这个时期的文学同十八世纪的文学具有完全不同的功能）。自然，相互影响的这种模式的不断开放必然导致空白点数量的相应增长。实质上本文中表现的所有状况现在都必须发生变化，因而读者发觉，自己不得不去揭示他过去一直认为是理所当然的规范和态度所具有的局限性。

抱着这种目的，十九世纪的小说开始促使读者更愿意也更能够发挥作用。可以结合在一起的种种观点的复杂性不断地把读者同他所熟悉的东西分开，但是，不允许他的视点停留在那些观点上的某一点上。因而，只有当这些观点通过它们的制约性，相互取消彼此的有效性时，它们才能够会聚起来。然而，这样一来就要求读者自己有所发现，因为只有这样他才能够产生一种敏捷的反应，这是变得更加复杂起来的艺术世界对他的要求。

在这一点上，我们可以详细地阐明十九世纪小说的艺术标准。其审美效果可以通过使读者改变他所熟悉的这个艺术世

界、从而刺激读者的活动范围这种方法来衡量。如果——如在主题小说中——读者面对一个封闭的世界、没有参与其中，那么，其审美效果就常常会被削弱。而十九世纪的小说通过加强其读者的反应活动，并使他们能够发现这个艺术世界的有限性，便更能够处理他们所面对的日趋复杂的情景所具有的内在张力，这样就取得了显著的艺术效果。当然，反应就是活动——虽不能够描述，但可以得到对比说明。这实际上说明了读者是怎样地对小说所提出的但又没有明确解决的问题作出解答。这也解释了为什么后代的读者们可以重新建构过去的文学史，并且，同样地重新领悟一部作品，因为空白点也促使他们在参考视域中对十分相同的冲突之处作出反应。经历并了解这些活动能使后代的读者体验到历史的情境，这种情境常常与本文试图引起的反应相吻合。

随着现代小说的出现，本文和读者之间相互影响的模式发生了另一种变化。不确定性程度再次提高。由于空白自身无法现实地存在，只不过是本文中各种结构的空白点而已，这表明需要确定性，因而，大量增加空白有无意义就成了一个问题。奇怪的是，空白点的大量增加与从康拉德的《吉姆爷》直到乔伊斯的代表现代小说特征的更加精确的描写紧密地联系在一起了。由过分精确的描写所产生的空白使读者变得越来越困惑不解。尽管对这种效果无人提出怀疑，但我们感兴趣的是这种效果是怎样产生的。

在《尤利西斯》这部作品中，乔伊斯一直信守他在《一个青年艺术家的画像》这部作品中提出的信念，即作家应当象神秘的上帝那样消失在他的作品之后，并且装出漫不经心的样子修剪

“他的指甲”①。作者在此以明显的讽刺所说的一切被许多文学批评家叹为叙述者的失落，甚或死亡。的确，细看《尤利西斯》中叙述者的透视角度，便很难发现任何叙述者，更不用说他介入作品所描写的事件了。他们看到的只是完整修饰的叙述技巧，这些技巧是小说在比较短的时间里展开的。但是，它们是以令人惊奇的方式组合起来的，不断地交织在一起，并且对某一断片来说，不可能从中发现它们能够会聚的焦点，或从这一点把它们全部引出。因此，或许可以更恰当地说，不是叙述者的失落，而是那种至今一直被认为是理所当然的期待的丧落。在小说《尤利西斯》中，我们仍可以发现隐在作者的透视角度，因为没有它，小说就不可能存在。但是隐在作者习惯于给他的读者——至少是含蓄地——提供一些定向形式，然而，由于这在《尤利西斯》中没有出现过，所以我们的受阻挠的期待就使我们产生了没有叙述者的感觉。但是这里就包含着叙述者的透视角度如何处理的重要策略。熟悉的叙述模式的碎裂导致了剧烈的视点转移，以致于读者难于找到任何中心点，他找不到他所期待的方向，因而，他的期待成了背景，在这一背景之下，叙述模式的那种失去章法的杂乱显得异常突出。读者的期待背景实际上是被他的困惑所引起的，但是，同时他又必须体验到一个未实现的被期待的功能，——功能的未实现就是它的否定性实现。这类基本期待的破灭留下了一个空白，这个空白常常为传统小说填补了。

在讨论这种空白的结果之前，我们首先应该作一项重要的

① 詹姆斯·乔伊斯，《一个青年艺术家的画像》（伦敦，1966年），第219页。

观 。假如我们说未实现的功能可以变成一种背景的话，我们就预先假定了对文学本文的熟悉。正如萨特曾经正确地指出的那样，本文总是发生在读者的能力层次上，于是，如果一部文学作品不实现传统上所期待的功能，而是用它的技巧把期待的功能变为"负作用"——即普通技巧的蓄意省略 ——以便在读者的头脑中造成它们的未完成，那么，谁不了解这些传统的功能，谁就会不由自主地忽视这种广泛用于现代文学中的技巧的交流意向。他会感到困惑不解，并作出相应的反应，这样就不自觉地暴露了对读者来说不得不做出的种种期待。但是，读者对尚"未完成的"功能越熟悉，他的期待就越明确，因而，对期待的受挫也就越敏感。现代文学的本文使这些期待适应其交流结构，从而改变了这些期待。因而，常常加在这类本文之上的神秘主义的指责至少是不完全合理的，因为如果这种抉择只是期待的满足，那么，文学事实上将毫无用处。用阿多尔诺表面看来含义隐晦的话来说，就是："只有当一件东西能够被改变的时候，它才并不什么都是。"②

现代本文的特征是它们诉诸期待功能，以把自身转变成为空白。这主要是通过蓄意省略一般特征而产生的，这些一般特征由文学作品类型的传统牢固地建立起来，所以，叙述者的透视角度就否定了读者的定向，这是传统上给予读者的有关人物和事件的定向；人物的透视角度失去了传统的线性情节，这种情节促使人物透视角度产生了人物之间的具体化的价值和规

① 这个概念及其功能，见洛特曼《文学本文的结构》，第144页、207页、267页。
② 西奥多·W·阿多尔诺：《否定的辨证法》(法兰克福，1966年)，第389页。

范；虚构读者的透视角度丧失其传统的态度，因为读者最终被排除在本文之外了。在很大程度上可以说，越是"现代"的本文，就越要完成它的"负作用"。这种现代性的烙印在塞缪尔·贝克特的散文中可能已经达到了峰巅，但是这类空白的范围和出现频率最清楚地表现在新小说之中。其最为典型的代表之一是罗伯特·平吉特，关于他，格达·泽尔特纳写道："要把它变为有些过分简单化的程式，可以这样来描写平吉特作品中的变化：如果'从前有过'是用在童话故事的开头，而在他的新小说之中，开始却是一个激进的、尖锐的'再也没有'。哪里缺少了一些东西，语言就从哪里开始。从《没有答案》开始，他的每一篇以自己独特方式写的叙事体作品都把缺少传统特征的存在方式作为它的前提。"①

现在我们可以来谈论由这种空白引起的结果了，这种空白表明了虽然期待但又被省去的叙述特征。传统叙述功能的未完成导致"负作用"，在这种"负作用"中，产生了作为背景的读者的期待，通过它，本文的实际功能便得以发挥出来。如果读者感到困惑不解，这是因为叙述者的透视角度还没有给他提供他所期待的定向；如果他觉得被置于本文之外，这便是由于人物不再为他提供有代表性的规范和价值，并且本文也没有给他提出供他采纳的态度。被期待的特征和那实际上表现出来的特征之间的否定性关系产生了独特的交流模式。首先，这种模式拟与信息的创新和重复模式相似，但是，不能忘记此处的熟悉功能的"重复"在本文中并没有被提供出来，而且，对创新也不起语境作用。作为使用这些技巧的结果，唯有读者自己必

---

①格达·泽尔特纳，《法国小说的现代形式》（法兰克福，1974年），第76页。

须唤起那些没有使用的技巧，把它们作为一种背景，依靠这种背景，可以分辨的技巧无论在其外表还是在其被改变的交流意向方面都会取得自己的个性。

"负作用"把期待功能的背景转变为空白，就读者的视点来说，这种空白不由自主地增加了本文各个部分的混乱。这是乔伊斯的读者们共有的体会。在阅读《尤利西斯》的每一时刻，人物的各个部分和叙述者的透视角度都被紧密地不断交织在一起。这里，主题和视野结构不再简单地由某些人物或几组人物组成，而是由人物的意识、反映、前反映性知觉和举止等部分构成。组成的部分越多，读者参考视域中的空白就越多。表现人物透视角度各个侧面所运用的不同叙述技巧也是如此。这里代替单一的叙述模式的是，把内心独白、自由而委婉的文体、直接引语、间接引语、第一人称、作者叙述和从报纸、演说集以及荷马、莎士比亚一直到当前的文学作品之中选来的材料等等不断地、千变万化地交织在一起。① 而当读者为这些不同部分找寻相同点时，他必须同时为自己的评价和态度建立一个框架，因为本文阻止他得到这样一个框架。换句话说，通过期待的但未完成的功能而产生的空白，需要读者不断提高其能力，因为要建立起每一种联系，他就必须具有一种规则，以使他能够把握这种联系。然而对《尤利西斯》这部作品来说，实际上不可能稳定任何已经建立起来的联系；一种意义总是与另外一种意义的出现纠缠在一起，因而就必然产生各部分之间可能的交互联系的杂乱无章，这一切作为一种背景，显示出被了解的意义的局限。结果，读者的视点在多重可能的选择之间犹

---

① 关于下面讨论的前提细节，见拙著《隐在读者》第179—233页。

豫不决，对意义的理解也不断地改变。

这就是人们为什么在各个不同时期一直说《尤利西斯》这部作品是混乱的、毁灭性的、虚无主义的、简直是一个玩笑的原因。① 这些描述清楚地表明读者和他们试图通过借助于一些准则（事实上本文的“负作用”已经使这些准则失去了效力）从而获得牢固的基础的想法都发生了混乱。这里，我们注视的不是“正确”阅读和“错误”阅读，而是读者和本文间的相互影响。而且这里有这么一个问题，为什么小说的“负作用”不能使读者接近他的期待，反而阻塞了这条通路？由于每个已经确立的联系产生了各个部分之间多义的相互联系的网络，所以，已被实现的联系自身也经历了一个不断改变的过程——而在传统小说中，如我们已经指出的，这些联系是为了建立一个视域，这个视域带来已被联系起来的各个部分的改变。然而对于上面所说的情形来说，不仅各个部分通过它们的联系必然发生改变，而且这种联系自身也要经历同样的转变。

把《尤利西斯》说成是混乱的毁灭性的，这表明读者在抵制强加给他的，使他改变自已已经建立起来的联系的压力，这种压力基本上是要求他不断改变自已的建构活动的方向，因为在联结各个部分时无论他选择什么，都将毫无效果，这里由于正是这种选择产生了可能相互联结的网络。本文的现实化把自身表现为一个对于已经建立起来的联系不断进行重构的过程。转变的整个过程因而在本质上也是连续的，其目的不是要发现所有建立起的联系可能会聚的中心；相反，是要抵制那些结合成

① 参见例如乌尔巴托·埃科所援引的判断，见《开放的艺术作品》第343—389页，特别是R·P·布莱克默和E·R·柯修斯的判断，第363页。

单一的统一结构的所有企图。同时，这种连续的、向前发展的抵制不会导致混乱，而是产生一种新的交流模式。不是把日常生活强压入一种附加的模式之中，相反，日常生活在这里是被作为一种视点常新的历史来体验的。读者不再象在十九世纪那样，要考虑到去发现隐藏的密码，而是必须为自已创造出各种“感受”条件，这些条件表现为一个由移动视点所建立但又使之无效的各种联结的无限转变过程。

在这种交流模式中，作为未完成功能的背景，空白具有十分重要的意义。在建构本文所需要的否定技巧中，空白是激发读者创造力的一个动力。然而，作为一个结构，它又对这种创造力有一定的限制：例如，读者不能以下述方式重新确定未完成功能：即他可能产生对事件的统一评价和对本文观点的一贯态度，或者产生一种赋予人物相互作用以特殊意义的叙述。如果读者超越了这些限制，把那些已经无效的功能仍施加于本文，那么，本文就永远会是无意义的或难以理解的。

作为这类本文特征的开放结构，并不是由这种空白刺激了读者的特别的创造力而产生的，而是产生于通过条件的悬置来发展创造力的活动，条件的中断实际上造成了空白。创造力不断提高的读者必须放弃他接近本文所使用的一切熟悉方法，因此在这个范围内他所联结的结果只能是暂时的和试验性的。由于这些联结结果都不可能稳定，因而每一种联结都将面临混乱。但是，由于每一种联结都必定结合、或者至少唤起读者规范系统中的某种因素，所以，联系的混乱或转变一定会对这一系统发生某些影响。

毋须说这种过程必然导致对读者的启悟和再教育；最基本的问题是把每一个在被建立起来的同时又被改变的联结贯注于

视点，并且当这种视点与一系列的后来的部分联系起来时，就产生了如下的效果：1.产生一种交流方式，通过它，这个开放的世界——用乔伊斯的话说是日常生活，而用贝克特的话说是主观的世界和目的——以其开放的方式转入读者的意识中去。2.这种交流的模式通过由一系列可能的选择所导致的已经建立起来的联结的不断失效而发挥作用（选择由这些联结所产生），因而读者通过阅读行为本身体验到他自己视点的历史性。3.这种体验同开放的世界相一致，因此，一系列的变化逐渐使明确的、流行的和特定的世界观变成仅仅是这个世界能被体验的可能性。这些可能性的内容依然是很不确定的（虽然不完全如此），因为任何精确的确定只能在开放的背景下产生，这样它必然会意识到自己的制约性，从而也意识到自身的局限。

所以，系列转变过程具有一种催化功能：它调节着本文和读者间的相互影响，但是，这种调节既不通过特定的信码，也不通过对隐藏的信码的发现，而是通过阅读行为中实际产生的过程。这是改变观点的过程，并且作为一个过程，它又是新的信码得以产生的条件。

否定

我们一直在讨论的空白产生于种种透视角度的紧密交织，这种交织引起了由主题到视野的迅急的和连续的转变。透视角度的各个部分先是被从一个视点来观察，而后又被从另一视点来观察，因而，它们那些隐藏起来的各个方面就不断地被暴露出来。这种空白实际上具有指导功能，因为它们通过摆动视点来调节各个部分的联系和相互影响。可以说，它们组织了阅读

的句法变化轴心。

然而，这并没有说出，被融汇进各种不同的本文透视角度之中的内容，当其服从于主题—视野结构中的转换视点时所发生的事情。文学本文在多大程度上预先构造了对其内容的理解？沿着阅读过程的词法变化轴线有空白吗？如果有的话，它们有何功能？很显然，这些问题的答案就在本文的作品系统之中。

可以想见，作品系统具有下列功能：它把特定的外部现实融入本文之中，从而为读者提供一个确定的参考框架，或召唤起特定范围的过去经验。在这方面，它把读者的想象活动同本文企图给予读者的特定历史和社会问题的答案联系了起来。在第二编第一章中，我们曾指出，作品系统包括了熟悉的材料，但是这种材料发生了变化；规范——常常是从很不相同的体系中挑选出来的——已经脱离了它们原来的系统，并被置于新的关系之中。只要它们在其社会关系中是有效的，我们通常就仍然不会觉察到它们是规范，但是，当它们失去了实际效用时，其自身就变成了一种主题。

这就是作品系统的规范所发生的变化，而读者自己的立场则不可能不受这个过程的影响：如果读者的社会规范这样被暴露，他就有机会自觉地感知一个体系（此前他一直是无意识地注意这个体系的），如果这些规范的合理性被否定了，他就会更有意识地去了解它们。这样一来，熟悉的事物对他来说就被逐渐废弃了——它属于"过去"，并且他被突然置入与此不同的情境之中，他无法把握这种新的情境。这样一种否定在阅读过程的词法变化轴线上产生了能动的空白，因为合理性的丧失意味着在被选择的规范中存在着不足，因此，读者被迫采取特定的态度，这种态度使他能够发现由否定所暗示的，但未被系

统阐述的东西。

因而，否定过程使读者几乎处于“不再”（‘no longer’）和“尚未”（‘not yet’）之间。他的注意力大大提高了，这是因为由熟悉事物的出现所引起的期待被这种否定抑制住了，这就造成了倾向的变异，读者被迫离开熟悉的定向，但却仍然不能接近陌生的观点。因为由作品系统所提供或召唤的认识，必然产生这种认识本身至今尚不具有的某种东西。因而，否定表示了这种认识所隶属的特定形式。胡塞尔曾这样加以解释：“无论涉及到哪种对象，否定的特点总是这样，即新义对于已经形成的意义的附加等于后者的被取代；在抽象的意义上第二种概念是被关联性地形成的，它与第一种（即被取代的意义）无关，然却居于它之上并与之相冲突。”①

在文学本文的作品系统中，不存在对已经融入作品的规范的全盘否定，但有一些精心安排的、部分的否定，它把有争议的各个方面都置于显著地位，从而指出了一种重新评价这些规范的方法。这种部分否定瞄准了规范的敏感点，但又把它作为一种背景保留下来，在这种背景下，对意义的再评价才可能被稳定下来。因此，否定是一种积极力量，它激发读者把它那些含蓄的并且未被详细阅读的情况建构成一种想象对象。产生于否定的空白预先建构成了这种对象的轮廓以及读者对它的态度，这种情况正如萨特所说的：“……对象作为心灵意象是一种确定的残缺；它自身意味着一种虚假的形式。”②读者的想象补充了这种虚假的形式，因而建立了他同本文的联系，但

① 爱德蒙·胡塞尔：《经验与判断》（汉堡，1958年），第97页。
② 萨特：《影象论》，第207页。

是，如果读者被诱入到与本文意图相称的情境，那么，这一联系就一定会在某种程度上受到制约。与十八世纪小说的教诲目的相适应，被选择的规范常常以一种目录形式被表达出来，以至于所有的读者都能找到他们所熟悉的层次，费尔丁的《约瑟夫·安德路斯》一开头就列出了这样一个目录，介绍小说中的真正主人公亚伯拉罕·亚当斯。关于他的美德的目录实际上包括了所有的规范，其中每一种都被当作是十八世纪的理想人物的规范；然而这些美德却使亚当斯与普通生活的要求格格不入。就适用性和实用性来说，它们把他变成了一个新生儿——正象费尔丁自己在其叙述的结尾所断言的那样。①所以，规范的一个很重要的方面就被否定了，因为信奉规范不但不能保证，而且还要阻碍他的活动的成功。

然而，整个地拒绝规范将导致全盘混乱，并且无论如何，教诲小说——其目的在费尔丁的引言中已被清楚地概括出来了——也不会把美德说成是愚蠢。因而，否定并不指出任何根本的抉择，而是提出对这些美德的不同看法。美德本身并未受到怀疑，而与美德相联系的期待却受到阻挠，因为作为否定的一个结果，美德已不再是被从基督教和柏拉图哲学的观点来看待，而是从普通现实的观点来看待了。这种错位产生了一系列的后果。首先，关键不在于规范是什么，而在于它们怎样起作用和应该怎样在实际中应用这些规范。此外，旧的真、善、美的规范不再占统治地位，因为它不能适应现实情况。的确，在这方面任何规范的体系都必然失去作用，因为在日益复杂的现

① 亨利·费尔丁，《约瑟夫·安德路斯》1.3（人人丛书，伦敦，1948年），第5页。

实中，大量丰富的经验情况需要相应的种种反应。

这里，我们不必细细赘述甚至一个部分否定在一直认可的方面开辟崭新景象的范围。规范离开其原来的传统基础，这显然意味着这些规范必然在普通现实中要被重新定位，并且这种再评价成为读者的想象客体——"想象的"，是因为在本文中，它只能表现为"确定的残缺。""所以，否定行为是想象的要素。"① 毫无疑问，对所提供的认识的否定态度诱使读者想象那种控制着否定的，尚在隐藏着的因素——而在这样做时，读者就系统地阐述了过去未曾系统阐述的内容。

这种系统阐述的过程一直由否定引导。由于否定的不是美德本身，而是它们的现实有效性，所以，我们的否定就只是部分的，而不是全面的；因此，规范体系本身就并没有被丢弃，只是其传统的参照框架被取代了，从而建立起规范和现实之间的情境性有效联系。上述情况是读者必须完成的相互影响的两极，因为他发现这些迄今仍然熟悉的情况——同时期的规范和特定现实——在不断地相互否定着。亚伯拉罕·亚当斯所代表的美德只能根据现实的背景来理解，同样，次要人物的行为所代表的现实只能根据美德的背景来认识。相互的否定表明在彼此的位置上都存在着一个空白，并且必须以这种方式来补充这个空白，即能够以一种有意义的方式调和这两极。这种意义，由于不能等同于两极中的任何一极，所以，就只能存在于两者的转变之中，小说的蓝图就在于此。

在这一点上，处于阅读的句法变化和词法变化轴线之间的相互作用变得不断密切起来了。应该记住，句法变化轴线把透

---

① 萨特，《影象论》，第284页。

视角度的各个部分排列成为一个主题视野序列。在这里，一方面，空白是各个部分之间的联系中断，另一方面，每当一个部分失去其主题关联时所产生的空缺，又给下面的主题部分构成了一种背景。我们把这个过程叫做句法的变化，因为它联系着结构（变化着的透视角度）而不关乎内容，在这种相互作用中，内容不可避免地被转变了。然而，对内容的否定产生了附加的空白，因为内容不仅要服从主题—视野结构，而且这种服从也发生在内容被清楚地否定之时。因此，这些空白对各个部分的结合方式起着限制的作用，并且还对由读者的观念化行为所产生的意义发挥着选择性的影响。

如果读者从帕森·亚当斯的观点看次要人物的行为，他将了解到他们的固执，卑鄙和狡诈；相反，从次要人物的观点看，帕森·亚当斯便显得愚蠢，小心眼和幼稚。无论哪一种透视角度居支配地位，开始时都没有指明一个人应当怎样做，而当人物自己似乎全然不知他们的处世本领是多么无耻，或者他们的善行是那么不切实际时，这种残缺就更加显著。然而，就这种相互影响的意义来说，乍一看来似乎是不可能有什么实际问题的，因为它清楚地表明了亚当斯的美德和次要人物的处世行为所缺少的东西；亚当斯应该学会使自己适应现实的各个方面，而其它人物则应该认识到美德不能被用来助长恶行。在这种情况下，每种观点的否定方面都将只是从一极转到另一极，并且所有的问题都将得到解决。

从原则上说，这种肯定方面和否定方面的互换是完全可行的，而且，在各类消遣文学中它还是一种基本的模式。然而，就费尔丁来说，模式并非如此简单。甚至还在小说的开头，读者就会感到，否定的方面可以以这种方式被抵销掉，优点和

缺点从一极转向另一极的可能的互换只不过是形成小说意义的背景而已。事实上，否定会阻止这种两极的简单互换，并且因而限制着结合。因为亚当斯所坚信的美德妨碍他使自己适应于所发生的种种情况，这一事实并不意味着尚未出现的均衡可以在对种种情况的不断适应中找到。那些使自己适应于每一种新情况的人物，暴露了他们自己在处世方面的堕落。

所以，尽管作者明确地要使两极达到相互的均衡，但这并不意味着要以看风使舵来调和坚定不移，以美德来调和狡诈；而是在两极之间甚至在两极之上所作的会聚。这可能仅仅是因为读者具有这两极各自缺少的东西，并且同样还需要反省自己。获得这种反省会促使读者去揭露人类行为的虚伪性，从而创造条件以使他在自己的生活中取得在规范和种种经验现实之间的均衡。小说正是以强化读者自己的识别能力而完成其教诲目的的。

这种识察完全产生于内心想象，通过它读者便填补了由否定产生的空白。这里，我们发现这些空白的某些本质，在很大程度上本文和读者间的所有相互影响都源于空白。它们出现在本文中，表示本文所缺少的内容和必须而且只能由读者的想象活动来填补的内容。拥有美德并不能保证行为处世的成功，同时，处世的本领并不等同于投机取巧，就此而言，空白是有结构的。这种结构防止把美德和投机取巧作任何直接的联系，从而便指出了一条道路，它通向似乎不容调和的观点之间的最终平衡。所以，空白的功能具有双重性质；在阅读的句法变化轴上，空白构成本文透视角度的各个部分之间的联系；在词法变化轴心上，它们构成被否定的规范与读者同本文的联系之间的

联系。这两种功能的紧密结合是引起本文和读者间相互影响的基本条件。空白是必然灌注意义于其中的空缺形式；因而，它们便产生了独特的文学过程，通过这个过程，本文以这样的方式提供或召唤了读者的认识，这种方式就是本文能在读者的头脑中或通过读者的头脑经历一个被引导的转变。正是通过空白，否定才表现出它们的创造力；当新的意义被添加在旧的被否定的意义上时，旧的被否定的意义就返回到有意识的头脑之中；这种新的意义尚未经系统地阐述，正是由于这一点，它也就需要旧的意义，因为旧的意义被否定改变成了阐释的材料，从中将会形成新的意义。

否定不仅在规范的全部系统中，而且也在读者的观点中产生空白，因为对其规范的否定在他和熟悉的世界之间建立了一种新的联系。这种联系在过去的被否定这一意义上说是确定的，但是，在现在的还未被阐述这一意义上说又是不确定的。当读者采取了某种态度，通过这些态度本文被实际地体验之时，系统阐述才能发生，或者说空白才能得到填补。无论每个读者可能具有什么样的体验，他总是必须采取一种态度，这将把他置于一个与本文有关的预定位置之中。

这个过程可以再次以费尔丁的例子来说明。读者逐渐相信各个人物缺乏对自己及其行为的审视反省，但是，这种认识在一个十分重要的方面使读者具有矛盾心理。他觉得自己比教区牧师本人更能把握住亚当斯的境况，教区牧师心胸狭窄，因为他局限于他自己的坚定信念，产生了一种优越感。但是，他对亚当斯的超尘拔俗这方面的了解是有双重意义的，因为这种认识促使他采取老于世故的人物的态度，这些人物认为亚当斯是

可笑的，笑他缺乏现实感。因而，读者发现自己同那些他意欲识破其假象的人物站在了一边，而这些人物的透视角度不可能做为最好的标准来判断亚当斯的行为。采取他们的观点意味着取消他主要通过亚当斯的行为而已经获得的见识，从而流于那些人物的虚伪。如果他因而与那些人物——他不能采用他的态度——使用同样的眼光来看待亚当斯，那么，他就发现自己不能完全把一种观点贯彻到底，而且他的优越也变得成问题了。他常常发现亚当斯的行为幼稚，这一事实使牧师处于否定的境地，从而产生了读者怎样对待否定的问题。他自己的状况就具有了空白的特征，这个空白具有比较清楚的轮廓。无疑，亚当斯超尘拔俗的原因是其道德的坚定不移，这一点对读者来说每当牧师陷入困境之时就变得显而易见。但是，这意味着美德导致失败吗？或者即使读者了解投机取巧不可能是他的标准，但他能逐渐理解到美德在制约他的洞见中起着多么微小的作用吗？读者在哪里找到亚当斯如此丰富的倾向性呢？此时，他失去了他自己的优越感，并且事件的构形意义呈现出一种戏剧性的变化；读者落入他的优越性的圈套。

现在，读者本身发生了道德上的冲突，但因为有了天意的干涉，人物就从自己的行为中解脱出来了。这种解脱只能依靠迄今仍然有效的美德的具体化。如果读者感到他优于这些老于世故的人物，这是因为他们能够识破他们；接着从亚当斯的透视角度中读者又迫使自己去洞见自己，因为在类似的情景中，读者明白，他将象那些人物一样做出反应，而不会象牧师那样去做。但是，假如他为了保持自己的优越性而希望洞见亚当斯的行为，却并不洞悉自己的话，那么，正如我们已经指出的，他必然具有他一直在揭露其假象的人的观点。实际上，费尔丁已

告诉了读者，他想在他们面前树起一面镜子，“从而他们可以沉思自己的道德缺陷，并且尽力克服这些缺陷，所以，通过这种私下遭受的屈辱，就可以避免做出公开的耻辱之事。”①由于老于世故者缺乏道德，而有德操者又缺乏明察，所以，一把这个否定的两极结合起来，它们意义的实际理想就会显示出来，而读者则不必以此来衡量自己，因为它是由自己的识察所产生的一种均衡，这种均衡对他自己来说并不缺乏。

在这一点上，读者的作用开始变得更加具体。他必须持有一定的观点，从而他使与本文的迄今还不确定的联系呈现出一定程度的确定性。对作品系统中特定成分的否定向读者显示出，某种东西将被系统地阐述出来，这种东西曾由本文勾画出轮廓，但同时又被藏匿起来。这种系统阐述的逐渐发展过程使读者深入本文但也使他摆脱了自己的习惯意向，从而他发现自己越来越被推动着在各种观点之间做出一种选择。事实上，他处于他自己的发现与他自己的习惯意识之间。如果他采取他所发现的观点，那么，他自己的意向就可以变成观察的主题；如果他紧紧抱定自己的居于支配地位的习惯，那么，他必然放弃自己的发现。无论他可能做出哪一种选择，这都将受到他所采取的意向的张力的制约，从而使他尽力达到一种均衡。在发现和意向之间所存在的不一致，通常只能通过第三方面的出现而得到消除，这种第三方面的出现就是本文的意义。均衡当意向经历了某种改变时才能取得，而在这种改变中存在着那种发现的功能。读者开始否定自己的意向——不是为了废弃这种意向，而是为了暂时中断它，把它作为体验的实体基础，这种经验对

① 费尔丁：《约瑟夫·安德鲁斯》第三卷第一章，第144。

他来说只能是自明的，因为他通过自己的发现已经创造出这种体验。

上述这类否定具有各种各样的强度，它们充分地表明了作者的意图和读者大众的期待。它们与本文的历史功能直接有关：如果这种否定能产生积极的结果，那么，那些被强化的否定就意味着根深蒂固的意向和必然反省的程度。

在现代文学中，否定似乎达到了极盛时期，尽管具体的适用多少有点不同。费尔丁的例子完全是文学中的典型：否定常用来揭示否定行为的实际主题。为了便于讨论，我们把这种否定称作主题的否定关联。但是，即使这个例子也表明，通过发现主题，读者在他必须把自己的发现同自己的意向联系起来时，就产生出于第二次否定。从这个过程中可以得到评价文学的标准：不论否定在哪里被激发出来，它们的最终结果需要不需要超越读者自己的意向，都很少有或没有二级否定，因而对读者的意向便很少有或根本没有什么影响；必须激出否定，而后寻找为激起活动所加强的读者意向，这构成了我们通常列为消遣读物的某些小说类型的主要策略。

在许多现代小说中，有一种明显的倾向，即第二次否定的大量涌现。福克纳的《喧哗与骚动》是一个很好的例子。以康普桑兄弟的独白来安排叙述的透视角度，这引起了一种期待模式，读者必须放弃从一种叙述过渡到下一种叙述的期待。① 这种模式主要产生于如下事实：每一段独白都显示出康普森兄弟缺乏一定的才能，——显示出完全可以消除掉的缺陷，因此，

① 关于以下讨论所依赖的前提问题，详见拙著《隐在读者》第136—152页。

读者感到低能的班吉所具有的不合逻辑的感知印象仅仅需要提高某种意识水平，就能确立起他适应于现实世界的正确方法；而昆丁的意识则需要通过活动来完善，假如他没有分裂成复杂多样的虚幻感觉的话；对杰生来说，他要想把握现实情况，就必须借助于思考和观察。不过，虽然读者期待用连读的叙述来消除这些缺陷，但事实上他却发现各种连续的描写方式都要求他放弃自己的期待。例如，他被班吉的支离破碎的感觉搞得迷惑不解，因而期待能从失去的意识能力中得到一定程度的条理化；但这只能同这些大量的感觉相冲突，使他割裂成统觉的片断。

然而，这种期待并没有完成，因为在昆丁部分中描写的意识被推向这样一个极端，即在其所有的表现中，昆丁只能抓住他自己的幻影，他的过分了解消弱了所有意义的基础，以致于这些意义的基础逐渐消失了。由于这种情况，读者便不可能期待行为活动的补偿选择，然而，就在他放弃这种希望的时刻，选择却产生了。在昆丁部分的结尾，读者所能期待的大部分内容都是意想不到的，因为他已经被迫放弃了在班吉部分之后曾经形成的期待；然而，即使这种期待也必然受到阻挠，因为原来那种被丢弃的选择对象（作为对过分了解进行补偿的行动）现在又出现在杰生的部分。然而，这并不是说最初为本文所激发的设想——将证明是解答——现在一定要以被期待的方式具体化。相反，现在在杰生的叙述中所描写的情节已突然缩略为这样一种陈词滥调，以致于本来就已经摇摆不定的期待最终被瓦解了。因而，可以表现为补充主题的连续发展，使得读者进入了建构期待和否定期待的过程之中。

否定读者自己的期待导致了叙述之间的空白点，因为可以

想象的联系不能建立起被期待的连续性，相反，在实际情况中这种持续性不断地被中断。这些空白点具有一种独特的性质，它们抵制读者以自己的内心想象去填补它们，每一种建立一个有意义的联系的企图——由于读者自己否定他已经想象出的联系而不断受到阻挠——最终都很少能够实现。然而，这不能否认空白激发了读者的想象活动，并且，空白也表现了一些没有被本文提供的内容和一些只有通过读者的内心想象可能得到的内容。因而，内心意象也不可避免地要在这里形成。但是，自相矛盾的是，空白只能以内心意象来补充，而这些内心意象却否定了自身，因为这些联系起来的意义事实上是无意义的。的确，这里面存在着理解这种小说意义的秘决：通过由空白诱发的内心意象的不断否定，无意义的生活——福克纳引用麦克佩斯的台词作为他的这部作品的标题，表明生活的无意义——成了读者的生动体验。读者自己的内心意象的否定保证这种体验成为现实。

我们把那些在本文中没有被表现，但是却产生于本文符号和读者创造的格式塔之间的相互作用的东西称为"二级否定"。对否定的类型作出区分的道理在费尔丁的例子中已经显而易见，而在福克纳的小说中则变得更加突出。初级否定与实际主题相关，这种实际主题产生于否定行为。因而，初级否定主要指从外部世界得来的全部规范系统，所以，它们的关联是主题性的。二级否定与由阅读过程中所产生的格式塔和读者自己的意向之间的联系相关。通过它们，聚集起来的本文意义便同读者所熟悉的定向模式相互冲突，而且，要理解新的经验就必须经常修正这些模式。因此，它们的关联是功能性的。

这两种否定不能割裂，因为它们的相互联系对文学本文的

交流来说都是不可缺少的。文学本文不是特定现实世界的摹本，也不是特定个人意向的复制品，因而，它必须通过初级否定来勾画其实际主题的图式；而二级否定又把这种主题现实化到这种程度，即它们产生对意向的修正，还把主题转变为一种体验。这两种否定之间的巧妙的相互联系构成了本文和读者间的联系，通过它一个陌生的世界便被融汇进了读者的经验库藏。

然而，这种相互联系不是固定不变的。在文学发展史上，两者的均衡发生了很大的变化，而且，在现代文学中二级否定居于优势地位。在这方面，福克纳的小说体现了有趣的转变。其实际主题是无意义的生活，并由初级否定来显示——康普森兄弟的独白缺乏才能。然而，把主题现实化的二级否定完全不同于费尔丁例子中的否定。假如福克纳的小说按着那些线索来组织，那么由缺乏能力而表明的无意义就会通过联系起来的感觉、意识和情节，以可以从生活中抽象出一种意义的方式而被抵销——即使这种意义是其无意义。这里读者自己已被迫放弃他曾经期待的每一种联系；而且只要每一种期待被否定，每一种联系都被中断，无意义的生活就会被转变成为读者的一种体验。假如一系列的独白不是不断地迫使读者系统地阐述同时否定期待——这是一个产生空白点的过程，这些空白点不再能够以内心意象有意义地加以补充——那么，读者就绝对不会体验到这种感觉。

这就是占居优势的二级否定的作用。作为主题的无意义已不再是独立的了；至于读者，也不再被置于某种境况之中——依靠这种境况他能够发现未被阐述的联系，从而抵销那种无意义；相反他必须探寻未被系统阐述的联系，发现并放弃这些联系，因而，无意义正是他自己的体验。这种体验来自读者的意

向，这种意向对他组成了生活的意义；因而，无论这些独特的意向如何变化，读者总是能够观察到他由以形成意义的内心意象、甚至把它们主题化。这里表现了二级否定结构的主体间特征。

这个结构受到一个因素的制约，这个因素构成阅读的整个建构过程的基础，而且如果忽略了它，就会导致对文学本文意义结构的大量不必要的推测。里法特尔对这一因素作过如下描述：

> 一个人从来不会充分注意到本文阅读的重要性，即从头至尾阅读的重要性。如果他忽视这“一方面”的征兆，他就失去了文学现象的一个重要成分：即书中逐渐展示的内容（正象在古代，写成卷轴的古书实质上是逐渐被展开的）。本文是一个逐渐发现的、动态的和不断变换感知的对象，依靠这种对象，读者不仅时有感触，不断前进，而且在这同时，他还看到了由于他的不断前进，他对所读的内容的理解是如何改变的，因为每一种新的因素都通过对前面因素的重复，抵触或发展而提供了一种新的方面。①

在现代文学中有一个不断增长的趋势，即初级否定突出地从属于二级否定。与主题建构相关的初级否定不断受到阻碍，因而强化了读者的想象活动。读者自己也意识到了这种要求，因为他感到自己不能统一他的内心意象，于是这些形象自身就

① 米歇尔·里法德尔，《结构文体学》，W·博尔译（慕尼黑，1973年），第250页。

成为他所注意的对象。塞缪尔·贝克特的作品是这种技巧的一个突出例子。他的小说包含着一个密集的初级否定网络，句子结构由显然不相容的部分构成。一句话常常被下面的句子打断。句与句之间的联系充满了离奇的变化，从单纯的修正到全面的否定，应有尽有。这种从叙述到否定的络绎不绝的变化是贝克特语言风格的特征。这种技巧的直接结果是语言的可能意味的大幅度削弱——即语言所意味的就是它所说的，而否定则总是发生在语词开始超出它的表面意思之时。

这使实际主题得到实现：贝克特的语言是纯粹的指示，它力图根除所有的寓意，以便使自身不致于变得含蓄。斯坦利·卡维尔写道，贝克特"与实证主义有着共同的愿望，即避免普通语言的含蓄、修饰、非认识性、非理性和歪曲的记忆，他偏爱直接可证的、独立的和完全的呈现。"①但是贝克特创作了小说，作为虚构，这些小说并不表明任何特定的、经验的世界；因而，它们就应该遵循文学的规则，即运用语言的指示功能来确立言外之意，这些言外之意不可以被理解为意义的单位。不过，贝克特是从字面上使用语言的，由于字句总是要超出它所有的字面意思，所以，所说的就必须不断地被修正或抵销。

通过运用否定使语言否定自身，贝克特清楚地表明了语言是怎样发挥作用的。但是，如果语言被用来限制含蓄，然而又不去实现其表示经验客体的选择功能的话，它就变成了纯粹的叙述，读者必须为此提供参考。②在这一点上，初级否定转变成了二级否定。语言的这种使用迫使读者不断地抵销他所构想的意义，经过这种否定，他被迫看到这种本文激发他去创造的

① 卡维尔：《所说一定等于所意味吗！》
② 详见拙作《贝克特散文中的否定性模式》。

所有意义的想象性特征。这就是贝克特的大多数读者都感到心神不宁的原因，而且它还可以解释当贝克特说到本文所具有的“打劫”我们的力量时，他的意思究竟何在。①

进而，让读者抵销他自己所设想的意义，这种要求显示出所有读者都怀有的一种期望：意义最终必须能够消除本文产生的紧张和冲突。古典美学和心理美学常常坚持这个基本原理：艺术作品中开始形成的紧张的最终解决同意义的诞生是同时发生的。然而，通过贝克特的创作，我们可以认识到，作为紧张的一种消除，意义包含着艺术的期待，这种期待在本质上是历史性的，并不断失去其对规范性的要求。密集的否定不仅暴露了我们对意义的理解的历史性，而且也揭示了这种习惯的期待的保守性——我们显然期待那种摆脱了文学作品中的不合理、冲突和所有的现实偶然性的意义。当然，把意义作为一种保守的，或具有保守性结构的意义来体验，这也是一种意义，然而，只有当对意义的传统理解作为一种背景而被召唤，使它值得怀疑时，读者才能够认识到这种意义。

在这种意义上说，几乎所有的初级否定都发展成了二级否定。贝克特的本文的初级否定使语言表现为纯粹的指示，但是，由于没有任何需要指示的东西，所以，言外之意的建构就完全留给了读者的想象，他必须通过在句子序列中发挥作用的不断召唤和解除来否定这些想象。因而，这种显而易见的否定结果确实包含了某些可能性，它们不需要由读者来实现，然而却要被建构成否定结构。

贝克特作品中二级否定的明显强化，表露出一种十分相

① 见休·肯纳《塞缪尔·贝克特研究》(纽约，1961年)，第165页。

似于精神分析过程的策略。这并不是说贝克特描写了这种过程——相反，如果他这样做了，他的那些本文就不可能具有它们确实具有的，并且只有通过精神分析的某些洞见才会显得合情合理的效果。运用否定来召唤并否定内心意象，这是一种促使读者意识到制约他的“优先格式塔”（谢尔勒）的方法。只要读者仍未意识到他的内心意象的特性，这些意象就将仍然是绝对的，他不可能把自己从中分离出来，并且他将赋予人物和事件以一种比喻的意义，对于这种意义他的无可争辨的设想提供了一种参照框架。但是，如果否定发生作用，而且他的内心意象被改变为能设想的情状，那么，这就产生了一个分离的过程，这种分离有两种结果：1.设想成为读者的对象，并且不再制约他。2.因而，他就开始接受那些只要设想对他仍有效便会被其排除的经验。也正是在这一点上贝克特的本文更接近于精神分析。在其论“否定”（Verneinung）的文章中，弗洛伊德写道：

> 精神分析认为，在无意识里找不到“否定行为”，并且自我无意识的认识是在否定性形式中表现自身的……因而，一种内心意象或一种想法可被转换的内容如果能够被否定的话，那么它就会洞穿有意识的心灵。否定是一种方法，运用这种方法人们就可以认识到被转换的内容——它是一种对转换的消除，当然不会是对被转换内容的一种接受。这里，人们可以发现理性的功能是如何区别于感知的过程的。①

---

① S·弗洛伊德“论否定”，见《弗洛伊德全集》第14卷（伦敦，1955年），第12、15页。

如果无意识中没有否定，其理性功能就只能通过意识行为而产生。在贝克特的作品中，这种活动是通过否定引起的，这种否定使读者所形成的内心意象变得无效。这种无效使读者的无意识本能呈现为意识；在否定它们时读者又把它们变为注意和检查的对象。每当这种情况发生时，就必然产生两种结果：1.如果本能被还原为纯粹的想象，那么，读者就超出了本能——对此不同的读者将会做出不同的反应。然而，无论这种反应可能是什么，其结果都不在成为审美的反应，虽然它证实了产生于审美诱因的实际结果的重要现象。2.如果他自己的想象——作为他的内心意象出现——成为无效的，那么，它就清楚地表明内心意象对于非真实因素的依赖程度。可以说，由于使这些想象去填补产生于否定的空白，并且即使本文提供或召唤了现存的特定知识，最终的空白也只能通过虚构而被填补，因为创造不同于现实的独立世界，产生绝不可能最终从现存现实中演绎出来的内容，这既是艺术作品的功能，也是艺术作品的目的。

对所有用于构成内心意象的材料来说，只有虚构的因素才能建立起赋予它以现实外观的必要的一致性，这是因为一致性不是现实的特定属性。所以，当我们认识到自己的内心意象的想象特性时，虚构因素就处于显著地位。这不是说我们就希望从我们的意象中排除虚构的成分，因为这在结构上无论如何是不可能的——没有虚构的联系，就不会有意象的产生。但是可以说，通过我们对虚构闭合——它是我们想象活动的一个组成部分——的认识，我们也许能够突破我们现有的固定看法，至少我们能意识到虚构在我们的想象活动和观念活动中所起的筹谋作用。的确，它的突出作用在于超越现实。这种认识将制止我

们把自己固着于我们自己的想象中——这个结论同贝克特作品所传达的思想是一致的。通过否定，他的虚构本文能够使我们理解什么是虚构，这就是他所取得的微妙的魅力。

否定性

我们对空白和否定的讨论引出了虚构本文交流结构的最后一个方面。空白和否定表示在本文的句法变化轴心和词法变化轴心的那些失去的联系和实际的主题。它们能够使本文和读者之间的基本不对称有可能得到平衡，因为它们引起了一种相互影响，通过这种相互影响，本文的空白形式被读者的内心意象所填充。在这方面本文和读者开始汇聚在一起，而且读者能够在不受他自己的意向制约的种种条件下来体验陌生的现实。空白和否定提高了本文的强度，因为省略和抵销表明，在实际上本文的所有系统阐述都涉及到了未被系统阐述的背景，因而，系统阐述的本文有一种未被系统阐述的“类似物”，这种“类似物”我们叫做否定性，其功能值得在最后稍加论述。

与否定不同，否定性没有被本文系统阐述过，但却构成了空白的基础；它不否定本文中的系统阐述，而是——通过空白和否定——来制约它们。它使书中的词句超越其字面的意义，呈现一种多样的关联，同时也经历了需要作为一种新的体验而把这些书面词句转变到读者头脑中去的扩充延伸。这种能够在可参考的语言中被区别和描述的扩充延伸，至少有三个不同方面。我们必须记住否定性在文学交流中是一种基本力量，并且只能被体验而不能被解释。假如我们能够解释其作用，那么，我们对它的把握将显得零乱且未触及根本，并且只得逐渐舍弃

它所提供的体验。因此，解说只能是不完全的，只能突出其特征。

第一个特征是形式上的，否定性使通过阅读过程的建构活动而产生的理解成为可能。个别本文中的各个点只有当其彼此联系起来时才呈现出某种意义来。这种联系在本文的各点中是不明确的，它只能通过部分的否定和空白而被暗示出来。因而，联系就没有能够与本文中的特定点相对等的自身的实体存在。的确，假如真有了这些联系，那么，它们自身就会成为一个点，因而也就会失去其联系的功能。空白和否定是否定性在这个方面的抽象的表现形式，即能够使它们联系起来因而被理解的各点之间的"不存在"。在这种活动过程中，这些点不再是相同的，而是凸现了那些迄今仍然被隐藏着的因素自身。所以，涉及到它所联系的特定点时，否定性追寻到了没有提供的内容，并且促使这种内容得到传达。

在这一方面，有人可能会说否定性的功能象一个符号，符号也能通过把事物组织成为有意义的表现形式而追寻出未提供的内容。但是，与否定性不同，符号是已被系统地阐述了的，它的作用就象一个可见的框架，其中组织和包含了相关的材料。而否定性，恰恰由于它们仍然是未被阐述的，所以，允许内心意象渗透到本文的种种观点，同时，由于这些观点并没有被还原为一种固定的表现单位——如符号那样——因而它们就只是一种必须由读者的想象过程建构成为一致性整体的材料而已。符号的交流作用以已经有着初步知识的接受者为前提，这个接受者了解符号交流所必需的规则；然而，否定性不需要这种为了交流而具有的预备知识，因而很少依赖于约定的惯例，对理解活动也很少施加限制。然而，这并不是说它对任何形式

的理解都没有制约，因为各种观点的内容，由空白所调节的主题和视野结构以及初级否定的潜在动机都对理解施加了限制。

这把我们引向了否定性的第二个特征，这个特征与内容相关。正如我们已经指出的，否定可以取消、修正或抵销由作品系统所表现或召唤的知识，或者干脆把它移入背景；另外，本文中明显表示的种种观点可以相互否定（如小说中当主角遇到对手时经常发生的那样）；在这种情况下，不仅期待受到了阻挠，而且读者也面临一个何以如此的问题。

否定作用的产生原因在于它表示了熟悉知识中的缺陷，因而对其合理性表示怀疑。一旦熟悉知识的组织结构瓦解了，对于说明那种至今仍被隐藏的东西来说，它就变成了材料。所以，选择的规范，还有人物及其活动就常常显得极成问题了。我们遇到的例子常常出现在叙事文学中，其中人物的相互影响被精心地加以安排，这种安排无情地突出了他们的否定特性，而且常常损害了他们较为积极的方面。这同样适应于情节或故事，在情节或故事的发展过程中，甚至理想的品质也会引起灾难。从荷马一直到现代，文学中充满了灾祸和失败、失意和绝望等例子——人物努力的否定性和他的生命的变形。失败和变形是表明有潜在原因的征兆，在文学本文中描写的这些征兆提醒读者注意未被系统阐述的情况。双重结构这种文学本文的典型特征又一次成为我们兴趣的焦点；显示出来的东西对于被隐藏的东西来说似乎是一种征兆，甚至对文学的消遣形式来说也是如此。

变形不是自我指示，而是指示它自身以外的某种东西。正如我们在前面章节中指出的那样，文学的本文结构由一个图式序列组成——这种图式由作品系统和各种策略构成——它具有

激发读者把图式的各个方面构建成为一个整体的功能。现在从这结构中产生出了如下事实，即读者必须明确想象明显变形的潜在原因。这种结构对一般艺术的适应程度可以从梅洛-庞蒂描述罗丹的作品时论及雕塑的评断中看出。为了塑造一个运动中的人，罗丹必须把这个躯体摆成它从未有过的一种姿势。事实上，个别肢体自身或者当其与别的部分相联系时都一定会呈现出一定程度的变形，因为只有在“每个肢体的位置合乎人体的比例（与其它事物的比例不同）时”，才有可能象“在腿、躯干、双臂和头之间所形成的实际重心那样表现出运动感来”。[①]这种实际的中心点只能通过可见部分的“一致性变形”来表现。[②]异化也利用了这种效果，它使熟悉的事物变形，从而引起接受者去发现潜藏的情况。因而，所有这一类的理解行为本质上都是双重的，感知变形的各个方面只能通过挖掘这种变形的实际情况来完成。

因而，否定性同时制约着变形的情况及其潜在的补充。它把变形的种种状况转变为一种促动力量，使那些未被系统阐述的情况成为读者想象出来的想象对象的主题。所以，在表现和接受之间否定性起着一种中介作用：它引起那种实现未被阐述的条件——它们产生变形——所必需的建构行为，在这种意义上说，它是文学本文的基础。本文的观点代表了一种变形，包括人类活动的失败、悲惨的苦难、痛苦和灾殃，等等，这一事实常常使得一些批评家——他们完全拘泥于模仿——认为这些本文仅仅是堕落的现实的模本。但是，如果这些变形是潜藏情

---

① M·梅洛—庞蒂：《眼睛与精神，哲学论文集》，H·W阿恩特译（莱茵贝克，1967年），第38页。

② 同上，第84页。

况的征兆，如果这种情况必须由读者的意识活动揭示出来，那么显然这种本文的功能（因而还有其否定性的功能）就远远超越了简单复写现实的功能。否定性产生了变形，而变形是本文提出的基本问题——把本文置于现实联系之中的问题。这样，实际情况的现实化，就提供了寻找答案的可能性（这潜在地表现于本文所系统阐述的问题之中）。因而，否定性包括了问题和解答这两个方面，并且是促使读者在问题回答基础上建构本文意义的条件。

正是这个过程赋予文学本文的意义以独特的品格。它不在于对所提出的确定问题提供一个确定的解答，而在于把这些转变为对实际情况的发现。因而，意义就表现为本文所描绘的相反方面。本文世界通常呈现出一种异化状态，而且这种异化作用表明意义潜在于其中，它期待着从潜在性中重新诞生。因此，未写出的本文通过写出的本文的辨证转变而构成。语言不可能系统地阐述人类情境的变形，同时也不可能系统地阐述人类情境的矫正。所以，语言绝不可能明晰地阐述其意义；它只能通过由系统阐述的本文所显示的明显变形和歪曲而被感受到。因而，意义同被表现的世界的相反方面的出现相一致。这里，我们再次看到否定性的双重结构——它是变形的动因，同时也是潜在的矫正，所以，它是交流的结构基础。

这就需要我们看一看否定性的第三个特征。假如所要交流的东西并不存在着一定程度的陌生性，那么交流将毫无必要。因而，小说可以说成是交流的形式，因为它给世界带来某种新的东西。这些东西如果要被理解，就必须显示自身。然而，由于陌生因素不能在熟悉的现存观念所具有的同样条件下被表现

出来，所以，文学带给世界的东西就只能把自身呈现为否定性。它把外部规范从其现实联系中抽离出来，并排除了这些现实规范，最后才出现在本文之中——正如阿多尔诺所说：“艺术作品所包含的每一样东西，如形式和材料，精神和物质，都是由现实移入作品的，然而在作品中它已经失去了自己的现实性。”①

对文学本文来说，否定性是被表现的一种结构，这种结构构成了对被表现的现实进行否定的基础。它是本文的未被系统阐述的组成部分。对本文的接受来说，否定性是那种尚未被理解的内容。这也是一个结构，尽管是一种否定的结构。对于由本文所采取的视角召唤和表现的世界来说，它不是一种双重的对立或均衡。假如是这样的话，那它的功能就只是补充事实上它所提出疑问的东西，而作为一种补充它也仅仅提供一个关于完全的和完善的世界的乌托邦理想。显然，这种否定性模式的确存在，它出现在肯定性文学之中，这种文学不仅把世界作为可医治的，而且甚至作为已经治愈的来描写。

然而，就其术语的真正意义来说，否定性不能从它所怀疑的特定世界中演绎出来，也不能看作是提供了一个真实的理想——它所预言的世界的到来。作为尚未被理解的非系统阐述，它只不过表明了它所怀疑的世界的联系而已。因而，它提供了读者和本文间的一种基本联系。如果读者必须系统阐述潜隐于这个有问题的世界之后的情况，那么这就意味着为了能够从外部观察这个世界，他必须超越这个世界。文学的真正交流功能正在于此。

① 阿多尔诺，《美学理论》，第158页。

无论通过艺术作品而产生的具体内容可能是什么，它都只能是这个世界上从未有过的某种东西，这种东西只能由艺术作品来提供：它使我们能够超越那个在其它方面我们无法摆脱而深陷其中的世界——在现实世界上我们自己的生活。因而，否定性作为交流的基本成分是一种促动结构。它要求一个只有主体才能够完成的测定过程，因而这不仅产生了文学意义的主观色彩，而且产生了文学意义的丰富性，因为所选取的每一种抉择都必须依着于它所抛弃的选择来稳定自身。这些选择不仅产生于本文自身，也产生于读者自己的意向——前者允许有不同的选择，后者允许有不同的识察。

意义的丰富性具有审美特性。它并非单单产生于多种不同的可能性，从中我们选择出某一个并且排除其它方面，而且也产生于某一个参照框架，这个框架提供了正确或错误的标准。当然，这并不是说意义因而就一定是纯粹主观性的；虽然它需要主体来创造和体验它，但是种种选择的真正存在却使意义的防御性成为必要，因此，意义在主体之间是可以理解的。意义的主体间交流显露出那些已经被淘汰的因素，所以，通过读者对自己的意义组合过程中的否定性，他可以再次以一种观点去观察他自己的决定。

这里，否定性也提供了构成本文和读者间相互作用的基础的结构。当读者看到存在着的现象时——甚至他自己建构的意义，它们已发生了一种变化，因为观察给被观察的内容增加了新的方面，所以也就开始改变了它。然而，这种改变并不引起散乱，它带来新的意义，而且这种意义也不再按照从属于或者表明一种特定参照框架的调节或建构原则[1]而被集合；它决定

---

[1] 关于这些规则及其功能，见约翰·R·塞尔《言语行为》（剑桥，1969年），第33—42，185，186页。

于一种允许偶然性的结构：特定观点之间的联结不再被明确地规定，因而其实质是偶然的。这种偶然性规则区别于调节和建构的原则，它不规定必须遵循的方向，而只是暗示那些不应该遵循的方向。一般说来，是读者自己的能力使得各种各样的选择被减少——是他提供了“偶然性规则”的“密码”。① 不过，同时也是这种规则的否定性确定制约着可以从同一本文中产生的所有格式塔。如果没有文学本文的一种特殊意义，这种“明显的缺陷”在事实上就成了创造的母体，它使本文在各种不同的语境中都变得富有意义。

① 在另一个语境中，洛特曼的《文学本文的结构》（第108页）注意到：“从符号学观点看，依赖读者意识的本文一接受历史很值得注意。制约读者意识新的规则的不断出现，导致了本文中新的语义层的相应出现。”